This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

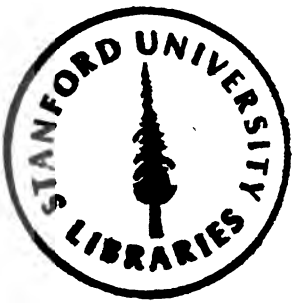
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES

GESCHICHTE

DES

ORATORIUMS

VON

DEN ERSTEN ANFÄNGEN BIS ZUR GEGENWART.

BEARBEITET

VON

OTTO WANGEMANN,
MEISTER DES FREIEN DEUTSCHEN HOCHSTIFTS,
CHEF-REDACTEUR DER TONKUNST.

ZWEITE AUFLAGE.

DEMMIN.
VERLAGSBUCHHANDLUNG VON A. FRANTZ.
1882.

ML3385
W246

GEDRUCKT BEI W. GESELLIUS IN DEMMIN.

Seiner Hoheit

dem Herzog Ernst

von Sachsen-Coburg-Gotha

in tiefster Ehrerbietung

zugeeignet

vom

Verfasser.

Vorrede.

Das nachfolgende Werk hofft eine Lücke in unserer musikalischen Literatur ausfüllen zu können. Die Arbeiten, welche wir über die Geschichte des Oratoriums besitzen — Chrysander „Ueber das Oratorium“ und einige Artikel encyklopädischer Werke und Zeitschriften — sind nur kurze Leitfaden, welche zwar zur allgemeinen Orientirung genügen, aber in keiner Weise den gesammten, ungemein reichhaltigen Stoff aufgenommen haben. Dagegen besitzen wir allerdings in Bitter's „Beiträge zur Geschichte des Oratoriums“ ein wissenschaftlich höchst bedeutendes Werk, welches den darin behandelten Stoff in quellenmässig gründlichster Weise verarbeitet hat, wie das Niemand besser beurtheilen kann, als der, welcher dieselben Quellen durchgearbeitet hat. Und eine Arbeit, wie die Bitter's, ist um so verdienstlicher, je schwieriger es ist, dieser Quellen habhaft zu werden. Aber nach seinem ganzen Plan hat Bitter doch nur einen Theil, wie auch schon der Titel seines Werkes besagt, der Geschichte des Oratoriums behandelt. (Dass ich die von Bitter behandelten Oratorien alle noch einmal durchgesehen habe, beweisen dem Leser die hin und wieder angegebenen neuen Notenbeispiele jener Zeit.)

Das vorliegende Buch dagegen geht darauf aus, in aller Kürze die gesammte Geschichte dieser Kunstgattung von ihren ersten Anfängen bis zu ihrem augenblicklichen Zustande allein auf Grund der Quellen, so weit sie mir irgend zugänglich gewesen sind, darzustellen. Dass ich nun bei der Anlage meines Werkes diejenigen Partien, welche Bitter ausführlich behandelt hat, den Bitter'schen Werken gegenüber in verhältnissmässiger Kürze zusammenfasste, wird Niemand befremden können. Es kam hier vor allen Dingen darauf an, die ganze Entwickelung des Oratoriums zu beleuchten. Mir selbst wäre es am angenehmsten gewesen, den von mir gesammelten Stoff in seiner ganzen Breite ausführlich darlegen zu können; aber das Werk würde dadurch eines Theils so umfassend geworden sein, dass die Anschaffung desselben für Viele unmöglich, und es würde ausserdem nur für Musiker von Interesse sein. Indem ich mich daher der gedrängtesten Kürze befleissigte, habe ich aber auch

dem Fachgenossen (namentlich durch Angabe der Oratorienverzeichnisse) die Anleitung zu ausführlicheren Studien in diesem Felde zu geben versucht, und hoffe andererseits, dass meine Arbeit auch dem weiteren Kreise der Musikfreunde von Interesse sein wird und ihnen die Möglichkeit gewährt, sich in einer für sie genügenden Weise über den behandelten Gegenstand zu orientiren. Allerdings gilt von meinem Werke daher in vollem Masse das Wort: plus operis quam ostentationis.

Vor allen Dingen habe ich an dieser Stelle auch den Männern zu danken, die durch Rath und That mich bei dieser Arbeit unterstützten. Es sind dies die Custoden: Herr Dr. Kopfermann in Berlin, Herr Dr. Pachler in Wien, Herr Dr. Meyer in München, Herr Professor Fürstenau in Dresden, sowie der Schriftsteller Herr Doctor philos. Graf Laurencin in Wien, der die Oratorien der Wiener Bibliothek bearbeitete. Ohne Hülfe der Herren Custoden wäre es mir nicht möglich gewesen, die Oratorienpartituren zu erhalten, sowie die Oratorienverzeichnisse der grössten deutschen Bibliotheken fertig zu stellen. Und doch war dies für weitere Forschungen sehr wichtig. Zu danken habe ich ferner auch Herrn Robert Musiol, der mit gewohnter Bereitwilligkeit mir manche Notiz zur Verfügung stellte. — Schliesslich bemerke ich noch, dass einige im Laufe des Textes erwähnte Notenbeispiele, sowie Spiele, die der Anhang bringen sollte, fehlen geblieben sind, da das Buch sonst einen zu grossen Umfang erhalten hätte. Es sind dies die Seite 38 und 40 angezeigten Spiele, ferner Notenbeispiele aus der Schütz'schen Passion, einige Compositionen von Palestrina, sowie der Chor „Kreuzige" von Homilius. Die Spiele sind in Schletterer's Buch „Das deutsche Singspiel" und in den herausgegebenen Weihnachtsspielen von Weinhold (Graz 1853), die Compositionen von Palestrina sind in der „Musica sacra" (Bote & Bock, Berlin), die Chöre von Schütz in Reissmann's Musikgeschichte und in der von Riedel herausgegebenen Passion von Schütz (Leipzig, bei F. W. Fritzsch), die Notenbeispiele zum Singspiel „Seelewig" und „Actus Oratorio" von Frank in Reissmann's Musikgeschichte, der Chor von Homilius in Bitter's Buch „Beiträge zur Geschichte des Oratoriums" zu finden. — Dafür bringt der Anhang das Verzeichniss der Oratorien der Königl. Bibliothek zu Berlin, sowie ein Stück des Mittelsatzes der selbstständigen instrumentalen Einleitung des Oratoriums „Sedecia" von A. Scarlatti. — Die im Text gegebenen Notenbeispiele hätte ich gerne länger und vollständiger gegeben; jedoch wäre das Buch hierdurch ebenfalls zu weit ausgedehnt worden. Grössere Abschnitte aus Oratorien werde ich aber später im Anschlusse an dieses Werk gesondert herausgeben.

Demmin, im October 1881.

O. Wangemann.

Inhalt.

Cap.		Seite.
	Einleitung.	
	Begriff des Oratoriums	1
	I. Periode. Zeitraum bis zur Reformation. Die Anfänge des Oratoriums.	
1	Die Vorläufer des Oratoriums. Die ältesten geistlichen Dramen. Lieder der Kreuzfahrer. Pilger- und Wallfahrtsgesänge	10
2	Die Zeit der Kreuzzüge. Die Wallfahrts- und Bittgesänge	16
3	Weitere Vorläufer des Oratoriums. Die Mysterien. Die Fastnachtsspiele	18
4	Das liturgische Drama, der directe Vorläufer des Oratoriums in Deutschland, Frankreich und England .	35
	II. Periode. Das Oratorium nach der Reformation bis Heinrich Schütz.	
5	Allgemeines. Entstehung des Oratoriums in Italien. Neri. Das Oratorium erhält seinen Namen. Art und Weise des Neri'schen religiösen Dramas. Verhältniss der Oper zum Oratorium. Geistliche und weltliche Dramen. Emilio del Cavaliere	53
6	Einfluss der italienischen Musik auf das Oratorium. Indirecte Gestaltung desselben durch die Kirchenmusik und Oper. Recitativ und Arie. Die verschiedenen Style. Palestrina. Caccini. Viadana. Monteverde	66
7	Italienische und deutsche Oratoriencomponisten. Carissimi, Colonna, Tosi, Bertali, Cesti, Draghi, Schmelzer, Scarlatti, Stradella, Steffani, Buononcini, Leo, Clari, Pistocchi, Biffi, Marcello, Chardieri, Amadori, Sacchini, Pergolesi, Federici, Caldara, Fux, Ziani, Lotti, Porsile	76
8	Weitere italienische Oratoriencomponisten. Das ital. Concertoratorium. Das Oratorium in den andern Ländern. Emanuele d'Astorga, Clari, Leo, Amadori, Jomelli, Sacchini. Die Dichter: Arc. Spagna, Malatesta, Strinati, Giulo Grazzini, Lelio Orsini, Franc. di Lemene, Tommaso Ceva, Giac. Ant. Bernardoni, Franco Manzoni, Claudio Pasquini, Apostolo Zeno, Pariati und Metastasio	118
9	Das deutsche Singspiel. Die Passion. Die deutschen Interscenia. Das Oratorium nach der Reformation in Deutschland. Staden, Stephani, Obrecht, v. Burgk, Galliculus, Daser, B. Resinarius, Scandellus, Keuchenthal, Selnecker, Besler, Herold, Kindermann, Frank	133
	III. Periode. Das Oratorium bis zur Vollendung. Von Schütz bis Händel.	
10	Heinrich Schütz und seine Bedeutung für das Oratorium. Das Oratorium und seine Gestaltung bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Sebastiani, Fux, Strungk, das geistliche Singspiel, Theile, Dedekind . . .	156

Cap. Seite.

11 Keiser, Telemann und Mattheson. Die Brockes'sche Passion. Weitere Werke dieser Männer. Brockes, Günther 170

12 Oratorien-Componisten des 18. Jahrhunderts. Porsile, Perroni, Gassmann, Bono, Ditters von Dittersdorf, Lotti, Reutter, Ziani, Conti, O. Weigl, Wagenseil, Leo, Bertoni, Sacchini, Paesiello, Cimarosa. Die Wiener Schule. Verzeichniss der Oratorien der Wiener Hof-Bibliothek. Porpora, Bononcini, Leo, Bertoni, Sacchini, Paesiello, Cimarosa, Scheibe, Bellermann, Besker, Herold, Hertel, Krause, Schwencke, Seydelmann, Taubner, Arnold, Harrer, Kehl, Kindermann, Joh. Paul Kunzen, Ad. Carl Kunzen, von Loen 193

12 Händel, Stölzel und Bach. Die Blüthezeit des Oratoriums 298

IV. Periode. Periode der Verflachung des Oratoriums. Das Oratorium in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.

13 Die Nachfolger Bach's. Emanuel Bach. Die Gestaltung der deutschen Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch die in Deutschland herrschende italienische Musik. Oratoriencomponisten dieser Zeit: Agricola, Rolle, Homilius, Salomon. Das italienische Concert-Oratorium. Hasse, Metastasio. Weitere Componisten dieser Epoche. Schicht, Graun, Naumann. Verzeichniss der vorhandenen Oratorien in Dresden und München. Morlacchi . 357

V. Periode. Regeneration des Oratoriums.

14 Haydn, Mozart, Beethoven und ihr Verhältniss zum Oratorium 398

15 Oratoriencomponisten in den ersten Decennien des 19. Jahrhunderts. Die romantische Schule in ihren Anfängen. Fasch, Klein, Fr. Schneider, Stadler, Brixi, Zach, M. Haydn, Cernohorsky, Tomascheck, Cherubini, Schubert, Löwe, Engel, Spohr 418

16 Die romantische Schule in ihrer Vollendung. Mendelssohn, Hiller, Gade, Schumann, Rubinstein, Bruch, Brahms 442

17 Die Neu-Romantiker. Berlioz und Liszt 463

18 Die bedeutendsten Oratoriencomponisten der letzten Decennien. Lisle, Coenen, W. Fritze, Th. Drath, A. W. Todt, F. von Roda, Sattler, Jean Voigt, F. W. Sering, Eckert, Reinthaler, K. Reissiger, Hering, V. Molique, K. Goldmark, O. Goldschmidt, J. Rheinberger, Heinrich Fidelis Müller, Julius Leonhardt, Classing, A. Mangold, F. W. Markull, Henri Pierson, H. Küster, Oscar Kolbe, Deprosse, Ludwig Meinardus, A. Reissmann, Georg Vierling, A. Goldschmidt, Friedrich Kiel, Dr. A. Lorenz, A. Ueberlée, J. F. Nicolai, M. Blumner, Albert Becker, Martin Rabe 481

Anhang. Notenbeispiele. Verzeichniss der Oratorien, Cantaten, Passionen der Königl. Bibliothek zu Berlin, vom Jahre 1700 an. Instrumentalsatz aus dem Oratorium „Sedecia" von A. Scarlatti.

Einleitung.

Für das Verständniss der folgenden Geschichte des Oratoriums ist eine Darlegung des Wesens desselben erforderlich. Um einen klaren Blick in dasselbe zu erlangen, werden wir der Frage nach dem Gattungsbegriff des Oratoriums und seiner Stellung innerhalb der dramatisch-musikalischen Kunstformen eine weitere nach seinem Verhältniss zur Kirchenmusik, sowie die Besprechung wichtiger Requisite für die Gestaltung des Oratoriums nach seiner dichterischen und musikalischen Seite folgen lassen müssen.

Das Oratorium, abgeleitet aus dem Lateinischen, von orare bitten, beten, ist wie die Oper eine aus der Vocal- und Instrumental-Musik entstandene Kunstform, welche im Gegensatze zur Oper die scenischen Hülfsmittel ausschliesst. Wir verstehen unter Oratorium jedes musikalische Drama (vorwiegend Epos) von ernstem, bedeutungsvollen, biblischen Inhalte, welches ohne jede theatralische Darstellung, ohne jede Decoration und scenischen Effect, zur musikalischen Aufführung gelangt. Beiden dramatischen Kunstformen, der Oper und dem Oratorium, muss eine fortschreitende Handlung zu Grunde liegen. — In den frühesten Zeiten seiner Entstehung war das Oratorium auf rein geistliche Stoffe angewiesen, die sich zur Aufführung in Kirchen eigneten. Natürlich verstand die römische Kirche unter geistlichen Stoffen nicht nur rein biblische Stoffe, sondern auch Heiligengeschichten, Legenden etc. Neuerdings tritt die Scheidung zwischen biblischen und nicht biblischen, zwischen geistlichen und weltlichen, Kirchen- und Concert-Oratorien immer mehr hervor. Ist doch selbst die erste Art, wie die

Geschichte des Oratoriums zeigen wird (z. B. eine Vergleichung Bach'scher Passionsmusiken und Mendelssohn'scher Oratorien), mannigfach von dem strengen Style früherer Zeit abgewichen, so dass es für angemessen erscheinen musste, auch das geistliche Oratorium aus der Kirche in den Concertsaal hinüber zu tragen.

Es kam darauf an, den Begriff des Oratoriums so zu bestimmen, dass die verschiedenen Arten desselben unter derselben Begriffsbestimmung Platz fanden. Auf der anderen Seite aber ist der Unterschied zwischen dem Oratorium und den verwandten Musikgattungen hervor zu heben. — Das Oratorium unterscheidet sich nach unsern heutigen Begriffen von der Oper vor allen Dingen durch Ausschliessung jeder theatralischen Action, wenngleich früher die Oratorien in heiligen Räumen theatralisch dargestellt sind. Niemand wird leugnen, dass theatralische Aufführung auf die Sinne wirkt. Die Schönheit decorativer Darstellung kann ja fast berauschend wirken. Zuschauer und Zuhörer werden in der Oper durch den Glanz der Bühne nicht wenig dazu angefeuert, der dargestellten Handlung leidenschaftliche Theilnahme entgegen zu bringen. Was wäre selbst eine Zukunftsoper ohne scenischen Effect! Das Oratorium hingegen verzichtet auf diese sinnliche Seite und wendet sich ausschliesslich an die Seele des Zuhörers. Mithin ist die Wirksamkeit des Oratoriums eine geistigere, sage absichtlich nicht, um den Verehrern der Oper nicht entgegen zu treten, edlere. Es ist natürlich, dass das weltliche Oratorium der Sache, das biblische Oratorium auch dem Stoffe nach auf theatralische Darstellung verzichten muss. Die früheren Aufführungen, in denen das Oratorium noch auf theatralische Darstellung angewiesen war, gehörten ja noch der unvollkommenen Entwickelung an und können deshalb jetzt nicht als Norm für die schon entwickelte Kunstform gelten. Heilige Stoffe müssen nur durch Wort und Ton auf den Geist wirken. Derartige Stoffe sind eben für die Oper undenkbar und gehören allein ins Gebiet des Oratoriums. Nicht ausgeschlossen ist trotz alledem, dass es Oratorienstoffe giebt, die sich auch eben so gut als Oper, oder umgekehrt Opernstoffe, die sich als Oratorium behandeln liessen, z. B. Löwe's „Huss" und Meyerbeer's „Prophet." Nach alledem ist klar, dass der wesentlichste Unterschied

zwischen Oratorium und Oper der ist, dass die Handlung der Oper einen leidenschaftlicheren Gang vermöge der theatralischen Darstellung nimmt, während das Oratorium sich mit rein geistiger Entwickelung begnügen muss. Deshalb wird die Oper auf ein grösseres, das Oratorium ausschliesslich noch auf ein kleineres, aber kunstverständigeres Publikum zu rechnen haben (εἷς μοι μύριοι).

Habe ich versucht, auf diese Weise eine Grenze zwischen den zwei dramatischen Kunstformen zu ziehen, so liegt mir jetzt noch ob, das Oratorium von der gottesdienstlichen Musik abzugrenzen. Klar wird der Unterschied zwischen diesen kirchlichen Musikgattungen sofort bei Betrachtung der Passionsmusiken. Die alten Passionsmusiken, die von Seb. Bach nicht ausgeschlossen, sind nicht Oratorien im engeren Sinne zu nennen, weil sie eben den liturgischen Charakter haben und in jeder Beziehung Theile des Gottesdienstes bildeten. Spätere musikalische Bearbeitungen der Leidensgeschichte (ich denke z. B. an Kiel's „Christus") sind nicht mehr componirt, um den Cultus zu verherrlichen, sondern rein, um als selbstständiges Kunstwerk, ohne Bindung an einen Ort, ohne Bindung an den Gottesdienst, zu wirken. Hier darf natürlich auch nicht mehr der Massstab, ob mehr oder minder kirchliche Haltung, angelegt werden. Eine Vergleichung von Graun's „Tod Jesu" und Mendelssohn's „Paulus" macht das Gesagte klar.

Das Oratorium ist ferner abzusondern von der grossen Cantate; diese ist erst aus dem Oratorium hervorgegangen. Sind auch die Kunstformen beim Oratorium und bei der grossen Cantate dieselben, so ist doch die letztere vorherrschend lyrischer Natur, während das Oratorium neben seinem dramatischen und lyrischen Element auch vorzugsweise einen epischen Charakter trägt. Das Oratorium ist und soll eine episch-lyrisch-dramatische Musik sein, wenngleich das dramatische Element stets vorherrschen muss. Im Oratorium muss, wie im Drama, die Begebenheit unmittelbar vergegenwärtigt sein durch Auftreten der zur Handlung gehörenden Personen (Einzelne — Volk) und unmittelbar durch die Erzählung des Stoffes. Der Erzähler (Evangelist) vertritt die Stelle der handelnden Personen. Dadurch aber erhält das Oratorium neben seinem dramatischen auch einen epischen Charakter. Dass das Oratorium auch noch

lyrische Elemente erhält, geschieht, indem auch die anwesende Gemeinde (man denke doch nur an die älteren Passionsmusiken) zum Mitsingen von kirchlichen Liedern herangezogen wurde. (Vergleiche noch dazu weiter unten die genauere Ausführung). Aus dem Gesagten ergeben sich die Bestandtheile des Oratoriums von selbst. Es sind dieselben, wie in der Oper, nämlich: Recitativ, Arie, Duett, Terzett, Quartett und Chor. Letzterer hat im Oratorium einen zwiefachen Zweck; derselbe ist entweder als Ausdruck der in die Handlung eingreifenden Volksmenge anzusehen, oder er dient als Reflection der durch den Vorgang angeregten Gemeinde.

Das Oratorium unterscheidet sich von der Cantate auch noch durch seine breitere Anlage und detaillirtere Ausführung. Während ersteres einen biblischen Abschnitt oder sonst eine grössere, dramatisch angelegte Handlung wirklich handelnd darstellt, ist der Gang der Cantate weit weniger dramatisch und ruhiger. Er ist vor allen Dingen kürzer und dreht sich um eine Hauptidee. Während die Grundlage des Oratoriums meistentheils das reine Bibelwort bildet, ist der Text der Cantate eine gemachte Dichtung. Ja, selbst wenn der Inhalt der Cantate einen mehr oder minder dramatischen Ausdruck verlangt, bleibt der Grundzug der Cantate trotzdem nur die Schilderung der oder jener Empfindung, welche der Inhalt an und für sich in uns hervorruft; die Handlung selbst bleibt aber der Darstellung ferne. Die verschiedenen Namen, wie Jubel-, Trauer-, Oster- und Pfingst-Cantate etc., bestätigen das Gesagte.

Anders ist es mit dem Oratorium. Hier tritt die dramatische Handlung in den Vordergrund. Eine Oratorienmusik ohne wirkliche dramatisch-musikalische Effekte würde ein Unding sein. — Unter Umständen könnte man die Cantate ein kleines Oratorium nennen. Immerhin würde es schwer halten, bei allen Cantaten den Ausdruck „Cantate", bei allen Oratorien den Ausdruck „Oratorium" festzuhalten. Bemerken will ich hier noch, dass man unter Symphonie-Cantate ein Tonwerk, in dem die Instrumentalmusik vorherrschend ist und der Gesang nur an wenigen Stellen hinzutritt, versteht. Darnach wären Beethoven's 9. Symphonie, David's Wüste, Moses und Columbus Symphonie-Cantaten.

Eine weitere Form, bei der auch zum Drama die

Musik, wenn auch in anderer Weise, hinzutritt, soll hier nicht unerwähnt bleiben. Dies ist das **Melodrama**. Während in ältester Zeit jedes Drama mit Musik diesen Namen erhielt, wurde der Name „Melodrama" später nur auf das recitirende, mit Instrumental-Begleitung versehene Schauspiel übertragen. Da das Melodrama aber ein Mittelding zwischen Schauspiel, Oper und Oratorium ist, so konnte es eben, wie es ja stets mit Zwitterformen der Fall ist, nie eine grössere Bedeutung erlangen. Die Musik dient hier nur dazu, den recitirenden Vortrag (die Declamation einer dramatischen Dichtung) zu illustriren und zu unterstützen. Trotzdem kann sie letzteres nur oberflächlich thun, da sie bei dieser Form immer in gewissen Schranken bleiben muss. Obige Gattung war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr beliebt. Selbst ein Mozart fühlte sich zu jener Form dramatischer Musik hingezogen, so dass er die Absicht hatte, das Melodrama in der Oper an die Stelle der Recitative zu setzen. (Z. B. in der Oper „Zaide"). Jedoch nahm er bald hiervon Abstand; denn das Melodrama ist nur in wenigen Ausnahmen gerechtfertigt, ist aber in Schumann's „Manfred" und in Beethoven's „Fidelio" ganz am Platze. — Ich erinnere an die Kerkerscene im „Fidelio", wo Eleonore das wahrscheinliche Grab für den Gatten graben hilft.

Diese historisch entwickelten und abgegrenzten Begriffe werden aber nicht streng genug festgehalten und gesondert.

Dem biblischen Oratorium gegenüber stehen alle Werke streng kirchlicher Kunst, welche zur Anbetung Gottes dienen. (Motetten, Messen, Hymnen, Psalmen, Requiems, das Stabat mater etc.). Doch ist es nicht ungewöhnlich, dass ein Oratorium als Kirchenmusik, ein Requiem als Oratorium angesehen wird, und würde man Leuten zürnen, die Kiel's wunderbares Requiem für ein Oratorium ausgäben? Trotzdem nun die Oratorien (ausser den Passionsmusiken) nach ihrer modernen Entfaltung aus der Kirche ausgewiesen sind, trotzdem sind sie Perlen heiliger Kunst und dienen zur Ehre Gottes, um so mehr, da nicht nur die Kunstform schön, sondern auch der Geist, der in die Kunstform gegossen wurde, ein wahrhaft kirchlicher ist und sein soll. Solche Meister, deren Oratorien den Menschen das Elend des

Erdenlebens vergessen lassen und ihn aufheben zu himmlischen Höhen, haben die letzten Jahrhunderte in reichem Masse aufzuweisen.

Was nun die Form des dichterischen Stoffes, des Textes, anbetrifft, so muss er möglichst einfach gegliedert und leicht zu überschauen sein. Deshalb ist es zu empfehlen, dass der Dichter einen bekannten Stoff wählt. Dies war die Veranlassung, dass der Stoff meistens der Bibel, selten dem Gebiete der Legende entnommen wurde. Jedoch ist dies nicht nothwendig, sondern nur wünschenswerth; ich erinnere in dieser Beziehung nur an Schumann's „Paradies und Peri", Löwe's „Johann Huss", Lorenz' „Otto der Grosse", Händel's „Acis und Galathea", Haydn's „Vier Jahreszeiten." — Zwei Wege stehen dem Dichter bei der Abfassung eines in drei, seltener in zwei Abtheilungen zerfallenden Oratorienstoffes zu Gebote: entweder muss er den Verlauf der Handlung, wie in der Passion, durch Recitative ergänzen, dann allerdings hat man sich den Vortragenden als theilnehmenden Beobachter zu denken, oder er behandelt den Stoff in der Art, dass der Zuhörer das in den einzelnen Theilen nicht angeführte Historische sich zu ergänzen vermag. Die erstere Art ist die ältere, und wurde diese Art auch die ursprüngliche Form des Oratoriums, in welcher der meist sprechende und hier und da psalmodirende Erzähler oder Interlocutor auftrat. — In seiner Aesthetik der Tonkunst nimmt F. Hand (Jena, 1841) noch eine dritte Art an. Dieselbe besteht darin, dass dem Persönlichen unter Vermeidung eines dramatischen Gewandes ein symbolischer Charakter verliehen wird. — Hinsichtlich der metrischen Behandlung der Abfassung der Oratorientexte gelten dieselben Gesetze, wie sie für die musikalische Poesie, speciell für die Oper massgebend sind. — Auch die musikalischen Kunstformen in der Oper und im Oratorium sind dieselben. Nur die Behandlung der Chöre ist im Oratorium eine intensiv und extensiv bedeutendere. Die Polyphonie gelangt hier zur grössten Vollkommenheit und gipfelt in der majestätischen Fuge. Canon und Fuge finden im Oratorium ausgedehnte und ihrem innersten Wesen entsprechende Verwendung; diese besonders im Chor, jener in mehrstimmigen Solo- und Ensemblesätzen. Das Eigenthümliche dieser Formen ist es, dass derselbe Grundgedanke in fortwährend

veränderter Beleuchtung und in vielfach versetzten Beziehungen immer wieder hervortritt. Diese Eigenthümlichkeit ermöglicht eine reiche Charakteristik und dient so zur Belebung des Ganzen.

Zwar behauptet Jahn in seiner Mozart-Biographie, dass die Fugenform an und für sich nichts mit der Kirchenmusik, sowie mit dem Ausdrucke religiöser Andacht gemein habe. Das ist aber nicht richtig; denn Contrapunkt und Fuge sind das Schoosskind der geistlichen Musik und auch des Oratoriums, und wenn unsere Componisten keine Kirchenmusik, kein Oratorium ohne Fuge machen, so folgen sie hierdurch nicht nur einer althergebrachten Pflicht, sondern gehorchen der Nothwendigkeit. Eine andere Sache ist es, dass die Fugen der jetzigen Componisten oft hart klingen, die Themen derselben oft unglücklich gewählt sind. Es sind eben nicht alle Meister der Polyphonie, wie Bach und Händel. Man nehme nur ein neues Werk, z. B. Verdi's Requiem, zur Hand, so wird man sehen, dass die Fugen darin die Sandstrecken sind. Woran aber liegt's? Etwa an der Form? Doch gewiss nicht. Und Verdi steht nicht vereinzelt da. Selbst Mendelssohn hätte die Fugen in seinen Oratorien oft lieber fortgelassen. Es ist bekannt, dass er z. B. zu M. Hauptmann über seine fünfstimmige B-dur-Fuge im „Paulus" äusserte, er habe diese Fuge geschrieben, weil die Leute in Oratorien immer eine ordentliche Fuge hören wollen und glauben, der Componist könne es nicht, wenn er keine bringt. Aber gerade die reichere Gliederung des musikalischen Baues ersetzt dem Oratorium, was ihm an eigentlichem dramatischen Leben, und in Folge dessen auch an tiefer Charakteristik fehlt.

Dass auch, wie in der Oper, Text und Musik, Wort und Ton zu einander in die innigste Beziehung treten müssen, um das Oratorium als Kunstwerk entstehen und schön werden zu lassen, ist wohl Jedem klar.

Auch wie in der Oper findet im Oratorium die Instrumentalmusik eine reiche Verwendung. Sie gerade muss in letzterem um so reicher sich gestalten, als die Instrumentalmusik hier das scenische Hülfsmittel ist, zu illustriren und die Handlung lebendig zu gestalten. Das Oratorium, welches ohne Hülfe der Scenerie in vollem Masse die Phantasie in Anspruch nehmen muss'

hat deshalb seine Hauptstütze in der Instrumentalmusik; denn gerade diese gestattet der überreichen Phantasie den weitesten Spielraum. Deshalb ist die Instrumentalmusik mit ihren Vor-, Zwischen- und Nachspielen und mit ihren Solos ein Hauptmittel zum Ausdruck bei dem Oratorium. Ja, die Tonmalerei, welche die Oper fast ganz entbehrt, ist hier am rechten Orte. Wir werden später sehen, wie auch die ältesten bedeutenden Oratorien-Componisten dies schon erkannten und die Tonmalerei im Oratorium zur Geltung brachten. — Ebenso verlangt das Oratorium, dass sich die einzelnen Tonbilder durchaus weiter ausdehnen, wie in der Oper. Deshalb gingen hieraus auch die Coloraturarien hervor, wie Händel nnd Bach sie mit Recht schufen. Ja, dies Streben nach Ausdruck, ohne Hülfe der Scenerie und Effecthascherei, hat selbst die Singstimme im Oratorium zu höherem Ausdruck emporgeschwungen, so dass auch in dieser sich die Melodie zu einem reich figurirten Gesange ausbildete. Wir sehen also, dass die Coloratur eine nothwendige Bedingung in den Arien eines Oratoriums ist. — Das Oratorium ist eben, um nicht gegen die Oper in zu grossem Nachtheil zu sein, darauf angewiesen, den Chor (sei es ein einfaches Lied, oder die künstliche Fuge, oder der Canon) mannigfaltiger und grossartiger zu gestalten, wie in der Oper. Die ganze Musik muss sich, da Phantasie und Empfindung hier ihre volle Ausdehnung haben, in möglichst hohem Grade vertiefen. Ja selbst Recitativ und Arie werden hier weiter, und Ensemblesätze sowie der Choral sind die nöthigen Mittel, um die Empfindung zu heben. — Wir sagten eben, dass Phantasie und Empfindung die Musik des Oratoriums beleben. Für die Phantasie ist das Oratorium wie geschaffen. Zwar lassen sich Stoffe, wie „Die schöne Melusine", „Paradies und Peri" u. s. w. auch für die Bühne bearbeiten; aber sie würden hier ein gutes Stückchen ihrer Poesie verlieren. Denn selbst die prachtvollste Decoration vermag nicht die zwischen Wirklichkeit und Traum gesetzten Grenzen zu verwischen, was doch von der Phantasie mit Leichtigkeit geschieht. Deshalb eignen sich die wunderbaren Heldengestalten der Bibel vor allen Dingen für das Oratorium. Eine bühnenmässige Darstellung biblischer Stoffe, die schon aus äusseren Gründen meist unmöglich sein würde, wäre

nicht im Stande, die eigentliche Bedeutung derselben hervortreten zu lassen. Ein einfacher Chor z. B. vermag das Volk der heiligen Geschichte in weit entsprechenderer Weise darzustellen, als die Bühne, weil es darauf ankommt, die Denkweise, nicht die äussere Erscheinung desselben vorzuführen. Dem ideellen Charakter der heiligen Geschichte verleiht das Oratorium den richtigsten Ausdruck, da es ausschliesslich durch Poesie und Musik wirkt und, überwiegend durch die letztere, den ganzen dramatischen Verlauf in psychologischen Processen darstellt.

Man würde sehr irren, wenn man glaubte, dass das Oratorium jetzt seinen Abschluss gefunden hätte, oder, dass nun neue Oratorien nicht mehr componirt werden könnten. Die dichterischen Stoffe für Oratorien sind noch lange nicht erschöpft. Das alte Testament mit seinen bedeutenden Heldengestalten giebt noch viel Gelegenheit, ein Stück der Geschichte des Volkes Gottes in Wort und Ton oratorisch darzustellen, ebenso das neue Testament. Ein weiterer Schatz für solche Compositionen liegt noch in der christlichen Geschichte und in der Legende. Ja, endlich hat sich das Oratorium auch des Sagenkreises mit vielem Geschick bemächtigt, und hier hat es noch ein weites Feld vor sich. Wir brauchen nur irgend einen bedeutenden Abschnitt aus unserer deutschen Geschichte herauszugreifen, so werden wir finden, dass keiner derselben ohne darauf bezügliche Sagen, die uns nicht den Stoff zu oratorischen Darstellungen geben könnten, sich vorfindet, und zwar sind dies Sagen, die uns zu jener Zeit den Kern, den Grundgedanken, oder besser die jene Zeit bewegende Macht (die verkörperte Idee) darstellen. — Und darauf ist bei der Gestaltung des Oratoriums das Hauptgewicht zu legen. Wir brauchen zum Oratorienstoff nicht nur eine dramatische Begebenheit, sondern eine Handlung, durch welche sich ein Grundgedanke, eine höhere Idee hindurch zieht.

Nach diesen Vorbemerkungen wende ich mich zur Geschichte des Oratoriums.

I. Periode.

Zeitraum bis zur Reformation. Die Anfänge des Oratoriums.

Capitel 1.

Die Vorläufer des Oratoriums. Die ältesten geistlichen Dramen. Lieder der Kreuzfahrer. Pilger- und Wallfahrtsgesänge.

Es versteht sich von selbst und bedarf kaum noch der Erwähnung, dass ein so bedeutendes Kunstwerk, wie das Oratorium es ist, nicht in kurzer Zeit eine so hohe Stufe der Vollkommenheit hat erreichen können, sondern erst aus kleinen Anfängen sich hat entwickeln müssen. Und Jahrhunderte bedurfte es, ehe dieser stattliche Bau ausgebaut war.

Man dachte noch lange nicht daran, die uneigentlichen Vorläufer des Oratoriums mit dem Namen „Oratorium" zu bezeichnen. Erst vor etwa 200 Jahren erhielten die biblischen Dramen den Namen Oratorium.

Die Uranfänge des Oratoriums haben wir ohne Zweifel in den bereits in den ersten Jahrhunderten des Christenthums entstehenden Pilger- und Wallfahrtsgesängen zu suchen. Die ersten Christen wurden in ihrer Begeisterung angetrieben, Stücke der Leidensgeschichte zu singen, sowie bedeutende Thatsachen der heiligen Geschichte dramatisch sich zu vergegenwärtigen. Ist doch bekannt, dass selbst die Uranfänge des römisch-italienischen Schauspielwesens religiöser Natur [1]) gewesen sind. Die darauf bezügliche Stelle lautet:

[1]) Siehe Vergil Georgica II., 385 seq.

„Nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni
Versibus incomtis ludunt risuque soluto,
Oraque corticibus sumunt horrenda cavatis;
Et te, Bacche, vocant per carmina laeta, tibique
Oscilla ex alto suspendunt mollia pinu.“[2])

Hatte doch auch das klassische Heidenthum der Griechen, deren Theater Cultstätten waren, religiös-dramatisch-musikalische Mysterien gehabt. Und etwas ganz Analoges möchte es sein, wenn bei den Griechen die Uranfänge der vollendetsten Schöpfung des Dichtergenius, des Dramas, in der begeisterten und begeisternden, selbst ausgelassenen Festfreude zu Ehren des Weingottes beruhen, da ja die vollen Leute hierbei nicht unterliessen, statt der bis dahin gewöhnlichen Lobgesänge oder Hymnen auf den begeisterten und begeisternden Gott der Rebe, diese Gesänge mit Darstellungen aus dem Mythos des Zeussohnes zu versehen. Lag es also nicht auch hier nahe, dasselbe mit dem Stoffe zu thun, der das innerste Seelenleben des Menschen tief ergriff und ergreifen musste? Da die Anregung von aussen dazu noch da war, konnte nicht dieselbe psychische Regung hier dasselbe erzeugen. Und was musste natürlicher sein, als dass diese begeisterten Christen wieder andere begeisterten durch ihre Aufführungen, und so diese Spiele bald in Ehre und Ansehen kamen? Waren sie doch thatsächlich nur der edelste, reinste, erhabenste Ausdruck einer durch ihres Erlösers grosse Erlösungsthat begeisterten und wieder begeisternden Christenseele.

In den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche war es mit der antiken Tragik so weit gekommen, dass dieselbe ihren gottesdienstlichen Charakter immer mehr verlor. War sie doch im kaiserlichen Rom nur noch ein Bild der grössesten Sittenverderbniss, so dass es wahrlich den christlichen Kirchenvätern, wie z. B. Tertullian, Clemens Alexandrinus († 220), Cyprian († 258), Lactanz († 330), Chrysostomus († 407), Augustinus († 430), Abt Isidorus († 410), Presbyter Salvianus (um 440),[3])

[2]) Auch die Ausonischen Ansiedler, das aus Troja stammende Volk, scherzen mit kunstlosen Versen und ausgelassenem Lachen und nehmen schreckliche Masken aus gehöhlter Rinde und rufen dich an, o Bacchus, mit frohen Liedern und hängen dir auf bewegliche Larven aus hoher Fichte.

[3]) Von grösserer Wichtigkeit sind dagegen die Concilienbeschlüsse

nicht zu verdenken war, wenn sie ihre ganze Beredsamkeit aufboten, um das Schauspielwesen zu unterdrücken. Nannte doch Chrysostomus die damaligen Bühnen: Wohnungen der Pest, Schulen der Ueppigkeit etc. Auch eifert er gegen die Sänger muthwilliger und unanständiger Lieder, welche die Christen in den Schauspielen jener Zeit hörten und in Folge dessen auch leicht nachsingen konnten, und beklagte sich bitter, dass sie dagegen oft nicht im Stande seien, einen Psalm richtig zu singen.

Im Jahre 816 bestimmt ein Synodalgesetz, dass Geistliche selbst bei den Hochzeiten einer Schaustellung vor der Bühne nicht beiwohnen dürften, sondern dass sie, ehe die Vorstellung ihren Anfang nahm, fortzugehen hätten. Auch Innocenz III. (1210), sowie Bischöfe und Synoden (z. B. Synode zu Trier 1227 und zu Utrecht 1293) verweisen das geistliche Schauspiel völlig aus den Kirchen. Die Bischöfe von Worms und Gnesen erliessen ähnliche Verbote, woraus zu ersehen ist, dass die Lust an dramatischen Darstellungen auch bei den Geistlichen tiefe Wurzeln gefasst hatte. Trotzdem konnten diese Verbote es nicht verhindern, dass Christen, d. h. die Laien, in die heidnischen Theater liefen. Die Geistlichen mussten daher zu der Einsicht gelangen, dass die Heiden, an künstlerisch gestaltete, die Sinne angenehm berührende Gottesdienste ihres Cultus gewöhnt, für die christliche Kirche nur zu gewinnen seien, wenn dieselben im christlichen Cultus wenigstens etwas von dem wiederfanden, was sie im heidnischen verlassen hatten.

Es musste daher die Aufgabe der Geistlichkeit sein, die sinnliche Augenlust der Heiden in eine edlere, wenn nicht gar heilige, christliche umzuwandeln. Was war da natürlicher, als dass die Gotteshäuser selbst die Orte wurden, wo die heidnische Schaulust Befriedigung fand. Es ist desshalb kein Wunder, dass, sobald nun edlere

---

und Synodalverordnungen in Betreff des Theaters und der Schauspieler. Jedenfalls ist sicher, dass die christliche Kirche mit den heidnischen Spielen nichts zu schaffen hatte. Ueberhaupt war laut Verordnung jeder Schauspieler, falls er sein Gewerbe nicht aufgab, von der Taufe ausgeschlossen. — Ausführliches hierüber suche in H. Alt „Theater und Kirche“ S. 310, Stimmen der Kirchenväter, Kirchen- und Staatsgesetze über das Theater.

theatralische Leistungen bei den Christen auftauchten, der Clerus willig die Hand dazu bot, um so mehr, da er hoffte, dadurch den Christen die heidnischen Dramen vergessen zu machen.

Wir wissen, dass schon der Diakon der syrischen Kirche Ephraem († 378) eine Menge Wechselgesänge dichtete, unter anderem einen Zwiegesang zwischen der Jungfrau Maria und den heiligen drei Königen, welche gewiss nach der von Ambrosius eingeführten Singweise vorgetragen wurden. Diese Gesänge sind noch als verborgene Keime des Oratoriums anzusehen. Man muss sich jedoch von diesen ältesten geistlichen Dramen keine hohen Begriffe machen.[4]) Sie bestanden meistens nur aus Gesprächen, welche gewöhnlich nur den reinen, unter wenig Personen vertheilten Bibeltext enthielten. Erst später wurden die einzelnen Scenen durch Verse eingeleitet oder geschlossen. Allmählich dehnte sich die Handlung so lange aus, dass die Aufführung der wirklichen Dauer des Vorganges, den sie darstellen sollte, entsprach. Mit der Zeit trat an die Stelle des Bibelwortes eine freie Dichtung, Anfangs in Prosa, vom 14. Jahrhundert ab in Versen. Die Fabel der Stücke, obgleich reich ausgeschmückt, blieb unverändert.

Die Anfänge der kirchlich-dramatischen Literatur in deutscher Sprache fallen mit der Einführung und Ausbreitung des Christenthums bei den deutschen Völkerstämmen fast zusammen. Erst später sonderte sich von dieser die nicht streng kirchliche gelehrte Literatur ab.[5]) In beiden Literaturen gehen die prosaischen Werke den poetischen vorauf. Während die ersteren ausschliesslich Uebersetzungen sind, bewegen sich die letzteren freier.

Als mit der römischen Liturgie die lateinische Sprache auch in Deutschland die Kirchensprache wurde, blieben die Laien von einer thätigen Theilnahme am Gottesdienste ausgeschlossen. Die Entstehung der Kirchengesänge in der Landessprache war mithin ein Ding der Unmöglichkeit. Erst Carl der Grosse ward ein Reformator dieser Zustände. Nach einem Capitular

[4]) Ausführliches suche in H. Alt „Theater und Kirche", S. 318, der christliche Gottesdienst als symbolisch-liturgisches Drama.
[5]) Vgl. Scherer „Ueber den Ursprung der deutschen Literatur."

desselben von 780 sollte das Volk mit den Geistlichen zusammen das Gloria patria und Sanctus mitsingen, nach einem Capitular Ludwig II (856) auch andächtig mitwirken.[6]) In der Mitte des 9. Jahrhunderts dichteten einige Geistliche schon hin und wieder Verse in deutscher Sprache. So haben wir einen Volksgesang aus dieser Zeit, nämlich einen Bittgesang an den heiligen Petrus.[7]) (Vielleicht war der Dichter der bekannte Ottfried.) Maassmann hat in seinen Abschwörungsformeln das Facsimile des Textes mit überschriebenen Neumen gegeben. Ein weiterer Bittgesang aus jenem Jahrhundert ist uns erhalten. Derselbe war von dem St. Gallener Mönch Rappert († 902). Eckehard IV., ein Schüler von Notker Labeo, hat die Melodie und lateinische Uebersetzung im 11. Jahrhundert herausgegeben.[8]) Ferner sind aus dem 9. und 10. Jahrhundert drei altdeutsche Gesänge: Christus und die Samariterin, eine Bearbeitung des 138. Psalmes und ein Gedicht auf den heiligen Georg erhalten.[9]) Nach Kobersteins Forschungen waren diese letzten drei sämmtlich aus dem 9. Jahrhundert. Jedoch mit dem Anfang des 9. Jahrhunderts beginnt schon eine andere Gattung der geistlichen Poesie, welche schon mehr Bedeutung für die Entwickelung des Oratoriums hat. Es sind Dichtungen, die theils die Schöpfung, theils das jüngste Gericht, theils das Leben Jesu behandeln und wahrscheinlich von besonderen Sängern vorgetragen wurden. Hierhin gehört das im Kloster Weissenbreen aufgefundene und nach demselben benannte, in Prosa geschriebene Wessobrunner Gebet, dem eine theilweise alliterirende Darstellung der Schöpfungs-Geschichte vorangeht. Diesem verwandt ist das Fragment Muspilli, welches eine Beschreibung des jüngsten Gerichts enthält in Form der Alliteration. Hierin gehören ferner die unter dem Namen Heliand bekannte alliterirende altsächsische und die althochdeutsche, in Endreimen verfasste Evangelium-Harmonie des Otfried. Das erste

---

[6]) Vergl. Hoffmann: Kirchenlied.

[7]) Vergl. Doreus: Miscell. 1, 4 — Hoffmann: Fundgruben I, 1 — Müllenhoff und Scherer: Denkmäler.

[8]) Vergl. Hattemer: Denkmale 1, 337 — Müllenhoff und Scherer Nr. XII. u. s. w.

[9]) Vergl. Hoffmann: Fundgruben.

Werk, das man als einen Theil eines grösseren im Auftrage Ludwigs des Frommen von einem sächsischen Dichter verfassten Werkes anzusehen hat, folgt genau der evangelischen Darstellung, die nur hier und da im Ton der Volkspoesie erweitert wird. Das zweite Werk „Evangelienbuch in fünf Büchern" schrieb der Franke Otfried in dem Kloster zu Weissenburg. Er widmete dasselbe dem König Ludwig dem Deutschen. Otfried's Absicht war, durch dieses Werk das Volk für fromme Gesänge zu gewinnen. Es ist sein Werk wahrscheinlich als das erste deutsche Kunst-Epos anzusehen. Der Stoff ist fest geordnet; auch hat der Dichter die Erzählung mit geistlichen, mystischen und moralischen Deutungen seiner Zeit unterbrochen. Der Ausdruck ist manchmal lyrisch, oft aber auch trocken. Von wahrer Epik trifft man wenig an.

Wir sehen, dass die Verfasser solcher Dichtungen meistentheils die Geistlichen waren. Aus dem Streben, diese Dichtungen dem Volke anschaulich vorzuführen, entstanden die öffentlichen Aufführungen derselben (Spiele genannt). Die Pflege solcher Spiele ging mithin selbst von den Geistlichen aus. Natürlich waren zu jener Zeit die meisten dieser Spiele in der lateinischen Kirchensprache niedergeschrieben. Die wenigen Ausnahmen, welche die deutsche Literatur in deutscher Sprache aufzuweisen hat, wurden vorhin angeführt.

Nach Schletterer's Mittheilung waren die ältesten von deutschen Dichtern in lateinischer Sprache geschriebenen Stücke die sechs Schauspiele der Gandersheimer Nonne Hrothsvitha aus dem 10. Jahrhundert. Dieselben zählen zu den bedeutendsten Erzeugnissen unserer alten Literatur. Die sechs von ihr verfassten Stücke heissen: „Abraham", „Callimachus", „Dulcitius", „Fides und spes", Gallicanus" und „Paphnutius". Der Zweck ihrer Dichtungen war, dem Terenz, der viel gelesen wurde und Unsittlichkeiten enthielt, entgegen zu arbeiten.

Wir sind jetzt bei einem Zeitpunkt angelangt, wo für die deutsche Literatur eine neue Aera beginnt. Die reichere Entfaltung der Poesie konnte für die Entwickelung des geistlichen Dramas nur von Vortheil sein.

Da nun die geistlichen Dramen mit Musik als indirecte Vorläufer des Oratoriums sicher zu betrachten

sind, so mussten sich dieselben bei der Entfaltung der Poesie gewiss vervollkommnen. Die Zeit, welche diese neue Gestaltung der Poesie und des geistlichen Dramas zu Wege brachte, waren die Kreuzzüge (1080—1200).

Capitel 2.

Die Zeit der Kreuzzüge. Die Wallfahrts- und Bittgesänge.

Das 11. und 12. Jahrhundert war ein Zeitalter voll wichtiger Ereignisse, durch welche die Gemüther begeistert, die Phantasie fruchtbar wurde, und jegliche Talente zu schöpferischer Thätigkeit angetrieben wurden. Was damals einen so allgemeinen geistigen Aufschwung hervorbrachte, war, wie Koberstein (I., 54) aufweist, die ganze Nationen ergreifende Begeisterung, welche die Kreuzzüge mit sich brachten, die naturgemäss in poetischen Ergüssen sich äusserte. Wie anregend und bildend muss der Verkehr der an der gemeinsamen Unternehmung theilnehmenden Völkerstämme, sowie die Berührung mit den Orientalen gewirkt haben. — Es war ja kein Wunder, dass durch die Berührung mit den Orientalen sich der Ideenkreis des Abendländers erweitern musste. — Namentlich fand die Poesie der Abendländer hier reiche und neue Nahrung in den Legenden, Märchen, Sagen, Erzählungen und Dichtungen der Orientalen, um so mehr, als in dieser Beziehung das Abendland noch weit zurück war. — Indem die Abendländer dies nun kennen lernten, in sich aufnahmen und in die Heimath mitnahmen, wurde die poetische Stimmung der Abendländer wesentlich erhöht und zu neuem, eigenen Schaffen angeregt. Von grosser Bedeutung war ferner die enge Verbindung, in welche Geistliche und Laien durch die Kreuzzüge traten, eine Verbindung der gelehrten und volksthümlichen Bildung.

Wir sehen, dass eine in jeder Beziehung günstige Wendung in der Poesie eintreten musste. Da nun Poesie

und Musik zwei innig verbundene Geschwister sind, so musste auch die Musik in neue Bahnen gelangen. Wenn bei dem grossen Kampfe der Christenheit gegen die heissblütigen Sarazenen Asiens und Afrikas die christlichen Dichter, von edler Begeisterung angefacht, der Poesie freien Lauf liessen, so durften auch die Sänger nicht schweigen und das Lied nicht verstummen. Das war ein Jauchzen, ein Jubeln und ein frohes Singen zu dieser Zeit. Die Pilger zogen an allen Orten umher und sangen oft in Chören von den Thaten der Christen, von den Wundern des heiligen Landes. Alles horchte diesen aus dem Herzen kommenden Gesängen und den zündenden Reden der Geistlichen und wurde mit fortgerissen zu endloser Begeisterung. Es sind aus jener Zeit Gesänge, selbst deren Melodien erhalten, indem später auch Solche, die sich nicht den Kreuzfahrern anschlossen, diese verbreiteten. Auf ihren Wallfahrt- und Bittgängen stimmten sie die alten Liederweisen der Kreuzfahrer an. — Auch die Bruderschaft der Geiselbrüder hat einige ihrer Lieder von den Kreuzfahrern entlehnt. Als nämlich im Jahre 1348 dieselben in Speier einzogen, sangen sie folgendes, auf die Kreuzfahrer hinweisendes Lied:[10])

In gottes namen faren wir,
seiner gnaden begeren wir,
nu helf uns aller gottes kraft,
verleih uns alzeit grosse macht.
Kyrieleis.

Und das heilige krütze,
was uns alzeit nütze,
das krütz da got sein marter an leit,
dasselbige sei unser freud.
Kyrieleis.

Auch das heilige grab,
dar gott selbest inne lag
mit seinen fünff wunden also her;
frölich farén wir daher
gen Jerusalem.

Kyrie eleison, Christe eleis!
nu helfe uns der heilige geist
und die werte gottesminn,
dass wir frölich faren dahin.
Kyrieleis.

Wir wissen ferner, dass Kreuzfahrer und fromme Pilger auf ihren Wallfahrten nach dem gelobten Lande Leben und Tod des Erlösers, das jüngste Gericht etc. singend vortrugen. Sie legten dazwischen bekannte Hymnen, die von abwechselnden Chören gesungen wurden, ein. Wenn diese öffentlichen Vorträge auch noch roh und ungefeilt waren, die zu der Zeit herrschende allgemeine Begeisterung liess sie Wallfahrern und Zuhörern gewiss schön und poetisch klingen.

[10]) Vergl. Schubiger „Musikalische Spicilegien" S. 120 und 121.

Dass jene Pilgergesänge keine dramatischen Kunstdichtungen waren, sondern nur aus dem Stegreif gebildete Poesien, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Die Gesänge bewegten sich in einer choralartigen Fassung. Scenische Darstellungen waren von diesen auf offener Strasse vorgetragenen Herzensergüssen natürlich noch ausgeschlossen. Schubiger theilt uns in seinen „Musikalischen Spicilegien“ S. 121 mit, dass im Jahre 1187 beim Kreuzzuge Friedrich Barbarossas am Feste Simon und Juda beim feierlichen Empfange der griechischen Gesandten der Gesang: „Advenistis desiderabiles“ aufgeführt wurde, während Andere das Lied: „Hüte ist herr din tach“ (Heut ist der Tag des Herrn) sangen. Da solche Pilgerzüge aus den Personen der verschiedenen abendländischen Völker zusammengesetzt waren, so wurden damals die deutschen Lieder nicht von allen Theilnehmern verstanden. Desto mehr die lateinischen, da die lateinische Sprache wenigstens den Gebildeten aller abendländischen Nationen bekannt war. Schubiger theilt uns in angeführtem Werk S. 121—122 ein Lied aus dem 11. bis 12. Jahrhundert mit, welches sich in der Handschrift No. 1139 der National-Bibliothek von Paris vorfand.

Capitel 3.

Weitere Vorläufer des Oratoriums. Die Mysterien. Die Fastnachtsspiele.

Wir sind jetzt bei einer Zeitepoche angelangt, wo nicht nur einzelne Lieder vorbereitend für Oper und Oratorium vorhanden waren, sondern wo schon biblische Geschichten und Handlungen dramatisch bearbeitet und musikalisch dargestellt wurden. Bei den liturgischen Dramen und geistlichen Schauspielen des Mittelalters haben wir demnach nur wenig zu verweilen. Wir werden sehen, dass es auch hier wieder die Kirche ist, welche die Keime des entstehenden Oratoriums hegt und pflegt.

Die Zeit, in welcher, wie angedeutet wurde, dramatische Vorstellungen mit der gottesdienstlichen Feier verbunden wurden, ist allerdings schon in jene Jahrhunderte zu setzen, als das Christenthum unter den germanischen und heidnischen Völkern sich ausbreitete. Der Kirche musste daran liegen, die Sitten der neuen Christen zu mildern und sie für die neue Lehre empfänglich zu machen. Wie schon Gregor dem zur Bekehrung der Angelsachsen entsandten Bischof Augustin die kluge Weisung gab, den rohen Völkern nicht Alles zu nehmen, ihnen z. B. ihre Freudenmahlzeiten, wenn sie als Dankopfer gegen Gott gefeiert wurden, zu lassen, so lag den Geistlichen auch daran, den neuen Gläubigen die Grundwahrheiten des Christenthums in anziehender Form anschaulich darzustellen und auf diese Weise für die neue Lehre empfänglich zu machen.[11]) Zwar machten die in Klöstern lebenden üppigen Mönche die ersten Versuche, solche Darstellungen mit Pantomimen, Tanz und Mummerei und mit Instrumentalbegleitung zu versehen. Wahrscheinlich ist, dass die mit dem Lesen alter Klassiker sich beschäftigenden Mönche durch die Dramen der Griechen und Römer darauf hingeführt wurden. So wären wir nun bei den alten Mysterien, d. i. geistlichen Schauspielen, angekommen, deren Ursprung sich bis in's 9. Jahrhundert verfolgen lässt, und die erst im 17. sich fast ganz verlieren, wenn wir nicht die im 18. Jahrhundert im Ober-Ammergau wieder auftauchenden geistlichen Schauspiele als solche ansehen wollen.

Wie wir schon bemerkten, wurden die geistlichen Schauspiele stets in Kirchen aufgeführt. Nach den Festen, für die sie bestimmt waren, wurden sie Weihnachts-, Passions- oder Osterspiele genannt. Alle stellen Scenen aus dem Leben des Heilandes dar. Legenden (von der Jungfrau Maria), Parabeln (von den klugen und thörichten Jungfrauen) und andere der Kirche nahe liegende Stoffe (Spiel von Frau Jutten) wurden erst später bearbeitet. Fast alle waren mit Gesangstücken durchwebt.

Betrachten wir zunächst die deutschen Spiele. Für

[11]) Vergl. Schubiger a. a. O. S. 4, 5. — Joh. Scherr „Culturgesch." — H. Alt „Theater und Kirche" und andere Werke.

die Entstehung derselben sind zwei Quellen vorhanden:[12]) Erstens die Feste des heidnischen Cultus, der vielfach mit Gesang und Tanz,[13]) mit Opfer, Handlung, Rede und Widerrede verknüpft war; ausserdem die Feste zur Feier der Hauptepochen des Naturlebens im Jahre (wie Frühlingsanfang, Sommersonnenwende, Erntezeit und Wintersonnenwende).[14]) Zweitens die deutschen (christlich-geistlichen) Schauspiele, die seit dem 9. Jahrhundert daraus entstanden waren, dass das lateinische Rituale der römischen Liturgie[15]) weitläufig ausgearbeitet wurde, wozu besonders die Weihnachts- und Osterfeier Stoff und Veranlassung boten. Die Aufführung solcher Festspiele war über die ganze katholische Christenheit verbreitet; dieselben wurden „Ludi" (Spiele) oder „Mysterien" genannt. Mysterien,[16]) d. h. Geheimnisse, weil der Inhalt der Darstellung die Erlösung der Menschheit, d. i. das Geheimniss der göttlichen Gnade, darstellte. — Begebenheiten des neuen Testaments, zumal die Passionsgeschichten, die sich durch ihre ganze Fassung in den Evangelien schon von selbst zu dramatischer Anwendung darboten, wurden zunächst durch Geistliche dargestellt, erst später Stücke des alten Testaments.

Durch Einmischung der Laien und unter den Händen fahrender Leute sind diese Spiele entartet und in weltliche Kurzweil übergegangen. Die Passionsgeschichte gab wahrscheinlich die Veranlassung zur Abfassung der ersten religiösen Dramen in deutscher Sprache, der in Deutschland sogenannten geistlichen Spiele, oder, wie sie anderwärts hiessen, der Mysterien. Ausdrücklich wurde dieser Name zuerst nur in Frankreich für geistliche Dramen gebraucht, in denen Kreuzigung, Begräbniss und Auferstehung des Heilandes dargestellt wurden (siehe Freytag a. a. O. S. 34—36), während in Deutschland bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts die allgemeinen Benennungen ludus oder Singspiel gewöhnlich waren, die

---

[12]) Siehe Werner Hahn §. 63, deutsche Literatur.
[13]) Wackernagel sieht den ersten rohen Keim der späteren Dramatik (Lit.-Gesch. S. 10) für das den Krieg nachahmende Waffenspiel, dessen schon Tacitus gedenkt (Germ. C. 24), an.
[14]) Hierüber siehe Schletterer „Das deutsche Singspiel."
[15]) Ueber den Zusammenhang der Passionsspiele mit der Messe siehe Mone.
[16]) Vergl. H. Alt „Theater und Kirche."

man durch Beisätze, wie ludus paschalis (Osterspiel) etc. näher bestimmte. Ein ludus paschalis habe ich im Anhange unter No. 3 mitgetheilt.[17]) Anfangs wurde für die Mysterien die lateinische Sprache angewandt, wenigstens für den ernsten Theil der Handlung. Der Art sind zwei aus Freisingen stammende Dreikönigsspiele (gedruckt bei Weinholtz in Grätz 1853, S. 56—65) aus dem 9. bis 11. Jahrhundert, auf welche ich später noch einmal zurückkomme.[18]) Das eine ist „Herodes sive magorum adoratio", das andere „Ordo Rachelis" betitelt. Letzteres enthält die Klagen Rahels über ihre gemordeten Kinder.[19]) Ueber beide Spiele unten mehr. Aehnlich sind ferner das „Osterspiel", ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi,[20]) welches durch Wernher von Tegernsee entstanden ist, sowie das aus dem Anfang des 13. Jahrh. stammende „Ludus scenius de nativitate Domini,[21]) in welchem von den Gesängen nur die Anfänge, selten ganze Texte mitgetheilt werden. Vor den Reden der Personen steht dicit, seltener cantat. Aus einer Handschrift des 13. Jahrh. ist uns ferner das Leiden Christi[22]) überliefert, in welchem einigen Personen der Handlung schon einige deutsche Strophen in die lateinische Sprache eingeschoben waren. Es wurde fast durchweg gesungen. Ferner ist aus diesem Jahrhundert ein vollständig deutsches Passionsspiel, wenn auch nur in Bruchstücken, erhalten.[23]) Dasselbe ist insofern merkwürdig, als hier ein höfischer Dichter den Versuch macht, das geistliche Schauspiel von der kirchlichen Sprache zu befreien; nur die Bühnenanweisungen sind noch lateinisch geschrieben. Dieser Versuch in höfischer Dichtkunst ist vereinzelt. — Hin und wieder kommen jetzt Versuche vor, das geistliche Drama

---

[17]) S. Koberstein „Deutsche Nationalliteratur" Bd. I. S. 361.
[18]) Wenn ich die mir zugänglichen Quellen der Literaturgeschichte benutzte und den literarischen Stoff hier etwas ausdehnte, so geschah das, weil die Entwickelung der Musik mit dem Fortschreiten der Literatur in innigem Zusammenhange steht und dieser Umstand sehr oft von Musikern nicht genug gewürdigt ist.
[19]) Siehe die Spiele im Anhang (No. 1b und No. 2).
[20]) Vergl. Flögel, Freytag und Mone.
[21]) Siehe Schmeller's „Carmina Burana", Stuttgart 1847.
[22]) Siehe Hoffmann a. a. O.
[23]) Siehe Bartsch „Germania" 8, 273.

von der kirchlichen Sprache zu befreien. Wichtig ist in der Hinsicht ein Passionspiel (wegen Behandlung der deutschen Verse), von welchem wir eine Art Auszug in der alten Pergamentrolle der Bartholomaeusstiftschule zu Frankfurt a. M. besitzen.[24]) Diese Rolle diente wahrscheinlich dem Leiter der Spiele als Leitfaden, weil sie nur die Anfänge der lateinischen und deutschen Reden und Gesänge, sowie Bemerkungen über das, was während der Darstellung zu beobachten war, enthält.

Ueberhaupt trat vom 13. Jahrhundert ab eine Umwandlung mit diesen geistlichen Schauspielen ein. Ursprünglich ganz lateinisch abgefasst und nur von Geistlichen ausgeführt, kamen jetzt, wie vorhin bemerkt, deutsche Zwischenspiele in die Spiele; später wurden sie sogar ganz deutsch. Man flocht komische Scenen ein in die heilige Handlung, so dass es eine nothwendige Folge war, dass die Geistlichen sich von den Spielen zurückzogen und dieselbe aus der Kirche in's Freie verwiesen. Die Spiele, sonst kirchliche Feste, wurden nun weltlich und nahmen den Charakter von Volksbelustigungen (Possen) an. — Das Komische in den geistlichen Schauspielen war leider oft von der rohesten Art, z. B. es traten Personen mit übertriebenen Possen oder verrenkten Gliedmassen, mit irgend welchen körperlichen Gebrechen auf (Petrus z. B. spricht: „Zeter über mein Unglück! Nun ist gebogen mein Rück', ein Bein ist kurz, das andere lang." Bei einem Wettlauf, der zum heiligen Grabe angestellt wird, bleibt er zurück und wird von Johannes verspottet), oder es fanden unter Heulen und Brüllen, unter allerlei Gesichtsverzerrungen wilde Schlägereien statt (nicht nur von unheiligen Personen, Waffenknechten, Krämerjungen etc., sondern auch gelegentlich prügelten sich Personen des Evangeliums, wie z. B. Lucas und Kleophas in einem Osterspiele auf dem Wege nach Emmaus). Am meisten boten der Teufel und seine Knechte zu komischer Behandlung Anlass.

Nicht immer ging es so roh her; davon zeugen die oft innigen Marienklagen.[25]) Mit dem Namen „Marienklage", deren es, wie wir weiter unten sehen werden,

[24]) S. Koberstein S. 361—362 und v. Fichard, Frankf. Archiv 3, 131.
[25]) S. Mone 131. Die Handschrift im Kloster Lichterthal, Mone 201.

mehrere gab, wird ein Bruchstück eines Passionsspiels aus der Zeit um 1300 bezeichnet, ein Dialog zwischen Maria und Johannes unter dem Kreuze. — „Wäre ich, Arme, für ihn todt und so angebunden", spricht Maria zu Johannes, und indem sie sich an das Kreuz wendet, fährt sie fort:

„Kreuzes-Arm jetzt neige dich,
Zu dir sollst du ziehen mich
An meines Kindes Seite.
So thätest du mir wohl.
Denn ich, Arme, schmerzensvoll,
Mag nicht länger weilen."

Der Ton im ganzen Bruchstück ist voll Empfindung. Weiteres über die Marienklage siehe Vilmar S. 271. Ferner stammt aus dem 13. Jahrhundert noch eine Marienklage (siehe Anhang No. 4) in einem Passionsspiele[26]) und aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts ein Weihnachtsspiel. Dieses lässt die Personen durchweg deutsch reden. Mit demselben haben wir das Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen erhalten. Dasselbe ergriff 1322 den Landgrafen Friedrich, vor dem es zu Eisenach aufgeführt wurde, derartig, dass ihn der Schlag rührte!? Dieselbe Handschrift enthält noch das Spiel von St. Katharina. Koberstein meint, dass alle übrigen vollständig erhaltenen Stücke erst in der Mitte des 14. Jahrhunderts gearbeitet seien.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts machte sich eine beträchtliche Bereicherung des geistlichen Schauspieles bemerkbar; dieselbe wurde durch die Einführung allegorischer Personen bewerkstelligt. In Folge dessen entstand eine Abart der Mysterien, die sogenannten „Moralitäten" (Moralitates, Moralités). Dieselben wurden mit Recht so genannt, weil es dramatisirte Moralpredigten waren, vorgetragen von Personificationen aller möglichen Tugenden und Laster. Diese Spiele fanden auch in Spanien und England grossen Anklang. Die gesammte Literatur besitzt reichhaltige gedruckte Sammlungen von allen diesen Spielen.[27]) Diese Mysterien oder Mirakel-Spiele führten verschiedene Namen. So hiessen sie in

---

[26]) Siehe Hoffmann, Mone, Pichler „das Drama des Mittelalters in Tyrol", Wackernagel „Kirchenlied."
[27]) Siehe Joh. Scherr Bd. I. S. 170.

Italien „Vangeli", „Esempii", „Commedie spiritualix", „Laudi spirituali", in Frankreich „Commédies", in Deutschland „Passionsspiele", in Spanien „Acte", in England „Wunderspiele" (Miracle-Plays.), „Weihnachts- und Osterspiele." Wenn die Stoffe dem alten Testamente entnommen waren, so hiessen sie „Figurae", wenn dem neuen Testamente, „Vangeli." — Dargestellte Legenden hiessen „Exempel", allegorische Dichtungen „Tropi." — Entschieden sind diese geistlichen Schauspiele in gewisser Beziehung als die Vorläufer nicht nur des Oratoriums, sondern auch der Oper zu betrachten, da beide Kunstgattungen vor der Hand noch lange nicht getrennt wurden. Das Wesen dieser Stücke lag im Texte und in der einfachen Darstellung, auch war der Inhalt derselben ja allgemein bekannt. Oft wurde derselbe Stoff immer wieder von Neuem benutzt. Die Mysterien würden sich wohl kaum so lange gehalten und das Gemüth des Volkes bewegt und erregt haben, wenn nicht ein gesunder Kern ihnen innegewohnt hätte. Schletterer theilt diese Mysterien in geschichtlich-prophetische und Parabelspiele ein. Der Stoff der prophetischen Schauspiele fand sich im neuen Testament (das jüngste Gericht) oder in Sagen (der Antichrist, die 7 Todsünden). Diese letztere Gattung fiel später fort. Im 16. und 17. Jahrhundert wurde erst der Unterschied zwischen heiliger Handlung (azione sacra) und scenischer Handlung (azione theatrale) gemacht.

Zuerst bestanden diese Schauspiele nur aus Gesprächen. Der reine Bibeltext war unter wenige Personen vertheilt. Später werden die Scenen durch Verse eingeleitet und geschlossen. Allmählig dehnte sich die Handlung in der Art aus, dass die Aufführung der wirklichen Dauer des Vorganges, den sie zur Anschauung bringen sollte, entsprach. An Stelle des Bibelwortes trat die Dichtung (wenn auch zunächst nur prosaische Dichtung), gegen Mitte des 14. Jahrhunderts in Versen. Jedoch musste die Fabel in ihrem Grund-Charakter unverändert bleiben. Geistliche verfassten diese Dichtungen und pflegten die Aufführungen. Später bildeten sich sogar eigene Gesellschaften. So in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Rom die „Compagnia del Gonfalone." Dieselbe hatte ihren Schauplatz im Colosseum und soll bis 1549 bestanden haben. Mit

derselben zu fast gleicher Zeit hatte sich in Treviso die Gesellschaft der „Batuti", 1398 in Paris die „Confrérie de la Bazoche"[28]) gebildet. Letztere bestand aus Gerichtspersonen. — In Deutschland vereinigten sich Bürger zu solchen Aufführungen, später die Meistersinger, Schüler und Chorknaben. Als endlich die Jongleurs sich derselben bemächtigten, war es hiermit vorbei.[29]) Die geistlichen Spiele des 14. und 15. Jahrhunderts stellen meistens Begebenheiten des neuen Testaments und der Legenden, seltener Stoffe des alten Testaments, welche dann zwischen evangelische Geschichten eingeschoben sind, dar. Die vielen Passionsspiele stimmen an manchen Stellen oft wörtlich überein; auch sind die meisten ohne die Namen ihrer Verfasser auf uns gekommen. Die Passionsspiele waren die häufigsten und umfangreichsten; ihre Dauer betrug oft 2—3 und mehr Tage. Vollständig haben sich bisher nur wenige Passionsspiele aufgefunden,[30]) so das Alsfelder Passionsspiel, welches im Jahre 1842 in Alsfeld aufgefunden wurde; dasselbe ist auf 3 Tage vertheilt. Ihm verwandt, nur kürzer, ist das Friedbergische.[31]) Diesem verwandt ist ein 1498 zu Frankfurt gegebenes. Ferner nenne ich das Donaueschinger Passions- (gedruckt bei Mone Bd. 2) und Luzerner Osterspiel. Letzteres wurde von Schülern auf dem Markte gespielt, fing mit der Schöpfung an und schloss mit der Auferstehung. Eine von Virgil Rabes 1514 zu Botzen gegebene Passion dauerte 7 Tage; die 7 Tage wurden auf die Festtage zwischen Palmsonntag und Himmelfahrt vertheilt.[32]) Ausser diesen Spielen ist noch bemerkenswerth das Künzelsauersche Frohnleichnamsspiel 1479 (hier streiten vor Gottes Thron die vier Töchter Gottes: „Erbarmen, Friede, Gerechtigkeit und Wahrheit" um den Menschen), ein älteres Frohnleichnamsspiel, das dramatisch bearbeitete

[28]) Die Bazochisten erfandeu die allegorisch-moralischen Schauspiele, in denen personificirte Tugenden und Laster auftraten; sie nannten dieselben „Moralitäten." Ein Gegenstand derselben war „die Vermählung der Seele mit Jesu" und „die neun Stufen." Ausführliches siehe in H. Alt „Theater und Kirche" No. XXVII.

[29]) Vergl. Dommer „Handbuch der Musikgeschichte" S. 245.

[30]) Siehe Vilmar a. a. O. S. 477—518.

[31]) Siehe Weigand in Haupt's Zeitschrift 7, 545—556.

[32]) Siehe Pichler a. a. O. S. 64.

„Leben Jesu“,[33]) das „Spiel vom Sündenfall“,[34]) die „Kindheit Jesu“,[35]) das „hessische Weihnachtsspiel“,[36]) „die Marienklage“,[37]) ferner die „Grablegung Christi“ von Gundelfinger,[38]) das „Redentiner Spiel“,[39]) „Christi Himmelfahrt“,[40]) das „Spiel vom heiligen Georg“,[41]) das „Spiel von Frau Jutten“, 1480 von Scherenberg verfasst. Letzteres hat die legendenartige Geschichte der Päpstin Johanna zum Inhalt. — Die Teufel wollen dieselbe verführen. Sie leidet selbst in der Hölle, wird dann auf Fürbitte der Jungfrau Maria begnadigt und kommt in den Himmel. — Lateinische Worte kommen in all diesen Spielen wenig vor; in letzterm sind aber schon ernste mit komischen Auftritten vermischt. In all diesen Spielen befand sich die dramatische Kunst, wie auch die des ergreifenden Gesanges noch in der Kindheit. Nicht minder war dies mit der Musik der Fall. Wenige deutsche Lieder (15. und 16. Jahrhundert) durchziehen die Stücke (greifen in diesem Falle auch nicht in die Handlung ein), oder stehen im Anfang, dann allerdings sich auf die Hauptidee beziehend, oder am Schlusse des Stückes, die Moral predigend; demnach sind diese Musikstücke ermunternd, strafend, aufheiternd, tröstend. Eigentliche Sologesänge sind selten. — Oft wurden die Lieder von Schülern (sind deshalb 2- bis 3-stimmig für Discantstimmen gesetzt), oder auch in der Octave tiefer von den Schülern, die gewechselt hatten, gesungen. Dies darf nicht Wunder nehmen, da es damals Usus war, dass die Schüler die Schulen oft bis zur Verheirathung besuchten, oder wenigstens so lange, bis sie irgend ein Amt, welcher Natur dieses auch war, übernahmen. Es sind demnach 25jährige Schüler nicht selten. — Diese 3stimmigen Tonsätze wurden demnach von Knaben oder Männern, oder von beiden vereint

---

[33]) Siehe Mone I., 49.
[34]) Siehe Schönemann, Hannover 1855, „Der Sündenfall und Marienklage.“
[35]) Siehe Mone I., 132.
[36]) Siehe Vilmar's Nachlass von K. W. Piderit.
[37]) Ueber die Marienklagen vergl. Wilken, Mone und Hoffmann.
[38]) Siehe Mone II., 119.
[39]) Siehe Mone. Mone Bd. I. und II. sind zum Studium besonders zu empfehlen.
[40]) Siehe Mone I., 251.
[41]) Siehe Keller, Nachlese S. 130.

gesungen. — Was nun die Melodie dieser Tonsätze anbetrifft, so findet man melodischen Reiz wenig; die Harmonie ist hart, die Form kurz, sowohl bei den 1-, 2-, wie 3stimmigen Sätzen. — Geistliche und weltliche Melodien wechseln ab. Der Unterschied derselben wird durch die Harmonie verwischt. Erst als sich die Durtonart, sowie das moderne Tonsystem Bahn brechen, tritt der Unterschied zwischen „geistlich" und „weltlich" hervor. — Wollte einer der Leser sich also ein Musikstück nach heutiger Form vorstellen, so würde er weit fehlgehen.

Was nun die Begleitung der Gesänge zu diesen Spielen anbetrifft, so war eine Benutzung von Instrumenten in keiner Weise ausgeschlossen. Theils dienten dieselben zur Ausschmückung und Verstärkung des Chores, theils auch zu anderen Effecten.

So finden wir in einem Spiel vom jüngsten Tage (1467) vier Engel, welche auf Hörnern in die vier Weltgegenden blasen müssen. (Die Stelle heisst: „Blausent die Engel uf die vier Horn mit grimme.") Ein ander Mal wieder dienen Hornbläser dazu, um die Ruhe herzustellen, oder müssen das über Jesu verhängte Urtheil dem Volke durch Blasen mittheilen u. dgl. m.

Noch anders gestaltete sich die Benutzung der Instrumente bei den Chorgesängen. Sehr gerne stellte man hierbei Gruppen von Instrumenten zusammen, wie von Hörnern, Lyren, Schlaginstrumenten, Posaunen, Pommern, Bombarden, Krummhörnern, Zinken, Flöten, Lauten, Theorben u. dergl. mitteralterlichen Instrumenten mehr. — Solche Gruppen wurden einzelnen Theilen des Schauspiels zugesellt, oder aber auch man vertheilte die Instrumente so, wie sich ihr Tonumfang den einzelnen Chorstimmen anschloss. Ihre Begleitung war dann unisono; sie dienten demnach nur zur Verstärkung oder Verdoppelung der Chorstimmen.

Mit den Mysterien stehen im Zusammenhange die Fastnachtsspiele.

Auch hier blieb die dramatische Kunst in den ersten Anfängen. Es konnte mit der dramatischen Kunst überhaupt nicht eher besser werden, als bis man anfing, den Kreis der Stoffe zu erweitern. Die biblischen Stoffe hielt man zwar noch lange fest (selbst Protestanten bearbeiteten geistliche Spiele und Luther war ihnen nicht abhold)

und es wurden selbst das ganze 16. Jahrhundert hindurch noch geistliche Stücke von dem Umfang und nach der rohen Weise der alten Mysterien abgefasst. Brachte doch noch Hans Sachs die ganze Passion 1558 in eine Tragödie von 10 Acten. Auch Legenden wurden jetzt noch dramatisch bearbeitet, so der „Meinrad", das Spiel von St. Ursen, dem Schutzheiligen zu Solothurn u. s. w. Was aber den Mysterien einen Stoss versetzte und ihr Ende beschleunigte, waren die Fastnachtsspiele. Für diese geistlichen Spiele schrieb man nämlich die ältesten weltlichen Stücke und nannte letztere Fastnachts-, Johannes- oder Kirmessspiele. Diese wurden zunächst von der Geistlichkeit gut geheissen und in Kirchen und öffentlichen Plätzen mit Hinzuziehung von Laien aufgeführt. Statt der religiösen Erbauung nahm bei den Fastnachtsspielen mehr der derbe Witz und Humor die erste Stelle ein. Die meisten dieser Spiele sollen in fränkischen und schwäbischen Reichsstädten entstanden sein. Jedoch reichen die ersten bekannten Fastnachtsspiele, welche schon meistentheils Possen zu nennen sind, nicht weit über die Mitte des 15. Jahrhunderts zurück. Dass solche Spiele, wo wahrscheinlich aus dem Stegreif gesprochen wurde, schon früher vorhanden waren, ist wohl sicher. — Selbst bei den Mysterien konnte auf die Dauer eine strenge Trennung zwischen dem Heiligen und Profanen nicht inne gehalten werden. — Der erste komische Stoff war jedenfalls die Darstellung des Teufels. Er ist in den Schauspielen stets der Betrogene und Verhöhnte. Meistentheils steht er mit Ketten gebunden in einer leeren Tonne. Dieser gedemüthigte Satanas wird wüthend und giebt Anlass zu den heitersten Scenen. Eine zweite Veranlassung zu komischen Auftritten geben die schlafenden Hüter. Während dieselben sanft schlummern, verlässt Christus das Grab. Drittens geben auch die Judenschulen oft Veranlassung zu heiteren Scenen, so namentlich Rufus, der rothe Jude, der, durch Bosheit und Hass gegen Christus sich auszeichnend, oft verhöhnt wurde. Dergleichen Beispiele lassen sich noch mehr anführen. Die Fastnachtsspiele entstanden eben so recht aus dem Volke, waren allerdings auch oft darnach.

In Privatcirkeln wurden sie zunächst aufgeführt von jungen Leuten aus dem Bürgerstande, ohne scenische

Vorbereitungen, wie denn überhaupt vor dem Ausgange des 16. Jahrhunderts weder berufsmässige Schauspieler noch für den Zweck bestimmte Oertlichkeiten in Deutschland existiren. Erst gegen 1580 trreten, aus den Niederlanden kommend, die sogenannten englischen Comödianten hier auf, die, wie nachgewiesen ist, auch englischer Nationalität waren.

Wahrscheinlich sind diese deutschen Fastnachtsspiele theilweise in Nürnberg, wo das volksthümliche Drama besonders gepflegt wurde, entstanden, und zwar durch den Dichter Hans Rosenblüt. Unter den vielen, die ihm zugeschrieben werden, ist nur eins, welches an ein wirkliches Drama erinnert, nämlich: „Von dem Bauer und dem Bild" (s. Keller a. a. O. No. 46). Die übrigen Spiele dieses Dichters enthalten nur wenig von einer wirklichen Handlung und sind mehr Unterredungen. Mehrere dagegen zeichnen sich wieder durch derben Witz und Humor aus. Nicht besser sind die Fastnachtsspiele von dem Nürnberger Hans Folz, einem Zeitgenossen von Rosenblüt. Alle diese Spiele waren beliebt. Allerdings zeigen sie (vergl. Koberstein S. 375) eine geschlossene Form und sind im Versbau strenger; aber in Bezug auf Rohheit übertrifft Folz seinen Vorgänger. Ich komme unten noch einmal auf diesen zurück. — Zu diesen Genossen gehört auch Nicolaus Mercatorius; sein gedichtetes Spiel heisst „Vom Tode und vom Leben". Nach Gödecke war der Dichter ein Holsteiner. — Ausser Nürnberg, Bamberg und Augsburg zeichnen sich noch die Schweiz, Oberdeutschland, Basel und Luzern durch Aufführung solcher Spiele aus.

Erwähnt sei hier noch, dass die ersten eigentlichen Singspiele (Singets-Spiel) von Ayrer sind. Sie sind deutsch und in verschiedenen Strophenarten abgefasst, während die Melodie jeder Strophenart einer Volksmelodie angepasst ist.

Schon im 14. und 15. Jahrhundert vermindern sich diese religiösen Musikdramen immer mehr. Der Volkshumor, oder besser die Rohheit des Volkes trug hierzu nicht wenig bei. So erhielten diese verfehlten Darstellungen die Namen; „Kirchmesse, Passionsaufzüge, Osterlachen, Narren- und Eselsfest"[42]), auf deren Er-

[42]) Hierüber giebt Ausführliches Dr. H. Alt in seinem Buche „Theater und Kirche" No. XXVIII.

läuterung wir uns nicht weiter einlassen können. Im 14. Jahrhundert tauchen die ersten vorhin beschriebenen weltlichen Schauspiele, welche man nach der Gelegenheit, bei welcher man sie aufführte, „Fastnachtsspiele“ nannte, auf. Viele sind von unbekannten Verfassern. Von dem oben erwähnten Hans Rosenblüt nennen wir noch „Des Königs von England Hochzeit“, „Des Türken Fastnachtsspiel“, von Hans Folz „Das Spiel der alten und neuen Ehe“. — Die Zahl der Fastnachtsspiele mehrt sich; so sind aus dem 15. Jahrhundert schon gegen 200 solcher Fastnachtsspiele aufgefunden. Hans Folz lebte um 1480; seine Fastnachtsspiele scheinen nur gedruckt vorhanden zu sein; ebenso zahlreich sind seine gleichfalls nur gedruckt vorhandenen Schwänke. Abgedruckt sind viele derselben und ist eine Nachweisung über sämmtliche Dichtungen Folzens in von Kellers Fastnachtsspielen 3, 1195—1323 gegeben. Dass Folz bereits 1447 gedichtet haben soll, wie Gervinus 2, 382 (und nach ihm Koberstein S. 261) sagt, ist mehr als zweifelhaft; denn von seiner Erzählung „vom pfarrer im loch“ giebt er an, dass die zu Grunde liegende Begebenheit 1447 geschehen sei, nicht aber, dass die Erzählung der Begebenheit gleichzeitig sei. — Die bis jetzt bekannten Fastnachtsspiele des 15. Jahrhunderts (von Rosenblüt, Folz, Gengenbach, Scherenberg und wenigen Anderen), 132 an der Zahl, sind 1853 (1858) mit trefflichen literarischen und sprachlichen Commentaren herausgegeben worden von Adelbert v. Keller in 4 Bänden, welche die 28., 29., 30. und 46. Publication des literarischen Vereins zu Stuttgart bilden. Die meisten sind von einer widerwärtigen und zum Theil Abscheu erregenden Rohheit; die Herausgabe derselben hat mithin nur der Literaturwissenschaft einen allerdings sehr bedeutenden Dienst leisten können, nicht der Poesie, von welcher in jenen Stücken durchgängig weniger als nichts enthalten ist.

Die Fastnachtsspiele entstanden eigentlich dadurch, dass komische Scenen, wie die der geistlichen Schauspiele, als selbstständige Spiele vorgetragen wurden. Veranlassung dazu gab, wie schon oben erwähnt, die Sitte der Fastnacht. Bürgersleute, zwei, drei, später mehrere thaten sich zusammen, verabredeten im Hause eines Mitbürgers, bei dem sich zum Fastnachtsschmause eine Gesellschaft eingefunden hatte, einen Dialog zu sprechen,

eine Scene darzustellen. Als Bauer, Knecht oder Herr verkleidet, Käufer und Verkäufer, Angeklagter, Richter, im Charakter des Dummen, des Tölpels oder sonst wie, sprachen und agirten sie so, wie der Augenblick es eingab, ohne Vorkehrungen und ohne Ansprüche. Sie gingen dann, ein wenig bewirthet, weiter und wiederholten ihren Scherz im Nachbarhause. Allmählig spielte man nicht blos zu Fastnacht, sondern zu jeder Zeit, besonders des Sommers auf Märkten und freien Plätzen, so oft sich junge Bürgersleute, Handwerker zu Spässen der Art zusammenfanden.

Manche Fastnachtsspiele bestehen nur aus einer einmaligen Rede und Gegenrede, einer Räthselfrage und Antwort. Andere vergegenwärtigen die Vorgänge des täglichen Lebens, Brautwerbung, Ehezwist, Gerichts-, Jahrmarktsscenen. Auch heroische Personen treten auf, wie Papst, Kaiser, König. Die Komik, die in den Fastnachtsspielen herrscht, ist dieselbe, wie in den geistlichen Schauspielen, grob und niedrig. Wir wenden uns jetzt von den Fastnachtsspielen fort, da dieselben für das Oratorium eben so wenig Werth haben, als es mit den meisten Mysterien der Fall war.

Als die Päpste gegen Aufführungen dieser Art Verbote[43]) erliessen, waren dieselben zu sehr eingebürgert, als dass sie so plötzlich getilgt werden konnten. Wie berechtigt diese Verbote waren, wird klar, wenn man die Abgeschmacktheit und Frivolität der Stücke beachtet. Forkel theilt uns (Bd. II. S. 717) eine Scene, welche in einer altfränkischen Vorstellung der Auferstehungsgeschichte vorkommt und von Fink übersetzt ist, mit. Dieselbe lautet wörtlich:

„Gott der Vater schläft. Ein Engel weckt ihn auf und spricht:

Engel: Ewiger Vater, wirst du nicht roth?
Des Unrechts solltest Du Dich schämen fürwahr!
Dein geliebter Sohn ist todt,
Und Du schläfst wie ein Betrunk'ner gar?

Gott der Vater: Ist er todt?

Engel: Auf mein ehrlich Angesicht!

Gott der Vater: Hol' mich der Teufel, das wusst ich nicht!

---

[43]) Ueber die früheren Verbote über das Theater siehe H. Alt „Theater und Kirche" No. XXIII.

In derselben Weise geht der Text dieses wenig ergötzlichen Schauspiels weiter. Diese unsinnigen Aufführungen geben allerdings kein erfreuliches Bild damaliger Festspiele. In Folge dessen wurden sie auch mit Recht aus den Gotteshäusern hinausgeworfen und flüchteten auf ein wirkliches Theater. Diese Theater der Joculatores oder Jongleurs waren beweglich und wurden auf einem grossen Karren von Ort zu Ort gezogen. Erst später wurden feste Bühnen eingerichtet, so in Paris im Jahre 1313, auf welchem das Leben Jesu, verbunden mit Gesang und Tanz, zur Aufführung kam. Immerhin wurden jene Tänze in ruhigem Tempo getanzt, nicht wie unsere neuen schnellen Tänze, z. B. der Galopp. 1380 bildete sich in Paris die oben erwähnte Gesellschaft der Passionsbrüder (Confrères de la passion), welche die schon früher erwähnten „Laudi spirituali" aufführten. So spielte diese Gesellschaft beim Einzuge Carl's VI. im Hospitale der Trinité. Auch in Rom wurde 1440 ein geistliches Drama: „La conversione di Paolo" im Freien und auf Theaterkarren aufgeführt. Der Karren hatte drei Stockwerke, um Himmel, Erde und Hölle vorstellen zu können. Im unteren Raume kleideten sich die Schauspieler an. Mysterien, Miraklen und Moralities wurden aufgeführt. Nach England verpflanzten sich die geistlichen Schauspiele im Anfange des 13. Jahrhunderts. Hier fanden Geldeinsammlungen statt und wurden Stühle gegen Geld abgegeben. (Erstes Entrée). In Deutschland tauchten diese Dramen im 14. Jahrhundert auf, wo sie allgemeine Verbreitung fanden, so dass schon im 15. Jahrhundert selbst Bauern solche Spiele darstellten (Bauernspiele). Sie bestanden hauptsächlich aus: „Marienklagen, Wechselreden und Wechselgesängen." Der Text wurde von dem Geistlichen des Dorfes, die Musik vom Schullehrer verfasst. Die Aufführung fand unter vielem Pomp auf den Kirchhöfen statt.

Die Jesuiten brachten die Mysterien nunmehr in Flor und statteten die Aufführungen mit ungeheurer Pracht aus. Sie geriethen dabei, um dieselben populär zu machen, in den Fehler (z. B. bei den Bauerspielen), die Gewohnheiten der Bauern nachzumachen. Dadurch wurden diese Spiele auch in Deutschland roh, ja gemein. Siehe L. Bucher „Spottspiele der Sündfluth" — Seb. Seyler „Adam und Eva" — siehe ferner das Textbuch

„im deutschen Singspiel" von H. M. Schletterer. Durch die Sammlung dieser Texte hat Schletterer sich kein geringes Verdienst erworben, um so mehr, als er die Texte der alten Handschriften vollständig hat drucken lassen. Sie geben ein klares Bild von dem grenzenlosen Unwesen jener Zeit, wie von den kümmerlichen Anfängen der geistlichen Musikdramen und der deutschen Singspiele. Die Bauernspiele wurden namentlich in Süd-Deutschland, in Tyrol und Oberbayern mit wahrer Leidenschaft gespielt. Die eine Gemeinde, wo sich der religiöse Kunsttrieb der Bewohner erhalten und bewährt hat, zu der auch jetzt jährlich ganze Schaaren pilgern, ist die Gemeinde Oberammergau in Bayern. (Vergl. E. Devrient: Das Passionsspiel in Oberammergau 1851, die Schrift von Ludwig Clarus, München 1860, und A. Pichler: Ueber das Drama des Mittelalters in Tyrol). Das Passionsspiel dort ist heute weltbekannt.[44]) M. Fürstenau in seiner Geschichte des Dresdener Hoftheaters zeigt uns, wie die Passions- und Johannisspiele im 17. Jahrhundert dort abgehalten wurden, welche Ceremonien angewandt und welcher Pomp bei denselben entwickelt wurde. Weiteres über die Mysterien siehe in M. Schletterer's Buch: „Das deutsche Singspiel" — Devrient „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" — Fink „Geschichte der Oper", in den Literaturgeschichten von Hahn, Vilmar, Koberstein, Joh. Scherr und Anderen. Ueber das vom 15. bis 16. Jahrhundert namentlich in Frankreich blühende Eselsfest (fête de

[44]) S. 37 schreibt Devrient über das Oberammergauer Passionsspiel also: „Der Werth und die Bedeutung dieses Spiels ist für Jeden, der eine weitere Entwickelung unseres religiösen, nationalen und künstlerischen Lebens hofft, so gross, dass man sich der andrängenden Betrachtungen nicht erwähren kann. — — Zunächst hat mir das Spiel den Beweis geliefert, dass das Heilige auf der Schaubühne nicht entweiht wird, wenn diese nur die mässigen Bedingungen erfüllt, über welche ich hier Erfahrungen gemacht habe, die mir neu waren." Er ergeht sich dann über das innere Wesen des Spieles, wünscht, dass diese Spiele wieder von Neuem erblühen mögen; denn so würden solche Theaterfeste an religiös und geschichtlich wichtigen Tagen, über das ganze Vaterland verbreitet, den ganzen vollen Einfluss des altgriechischen Theaters auf den religiösen und nationalen Geist des Vaterlandes ausüben. — Ich empfehle diese Schrift allen Denen, welche einen tiefen Einblick in die alten Spiele thun wollen.

l'Ane) wollen wir hier auch nicht weiter Worte verschwenden. Es war das Höchste und Grösste, was das Mittelalter im Unsinn und Narrenspiel zu leisten vermochte. Die Kirche hat zwar oft genug versucht, diese Spiele zu unterdrücken; aber es gelang ihr nicht. Erst im 16. Jahrhundert wurde dieses Narrenfest (im wahren Sinne des Wortes) untersagt.

Wir müssen uns ins Leben und in die Anschauung jener Zeit versetzen, um nicht die Mysterien zu belächeln. Man wollte eben auch damals Carnevalfeste haben.

Wir haben also gesehen, dass bis zum 16. Jahrhundert alle europäischen Nationen geistliche Schauspiele, bei denen Musik und Dichtung vereinigt waren, hatten. Wo dieselben zuerst aufgetreten, ist noch nicht genügend erforscht.

Schliesslich wollen wir noch einige Bemerkungen über die damaligen scenischen Hülfsmittel machen.

Zunächst genügten die einfachsten Vorrichtungen. Ein paar Bretter auf ein Fass gelegt, bildeten die Bühne, auf welche die Spieler traten. Als eine weitere Vervollkommnung ist es anzusehen, wenn der Zuschauerraum amphitheatralisch emporstieg. — Scenenwechsel fand nicht statt; deshalb wurden die verschiedenen Schauplätze, auf denen sich ein Drama abspielte, neben- oder übereinander gelegt. So erhielt die Bühne der geistlichen Spiele gewöhnlich drei Abtheilungen. Oben war der Himmel oder das Paradies, in der Mitte die eigentliche Bühne (die Erde), unten die Hölle. — Der mittlere Theil führte auch den technischen Namen „Brücke." — Ebenso einfach war auch der gesammte Bühnenapparat. So war es nicht so selten, dass ein einfaches Fass die „Hölle" oder einen Berg abgeben musste; den Donner (heute auf der Bühne getreu nachgeahmt) bezeichnete ein Flintenschuss. Noch primitiver war man in der Veranschaulichung geistiger Sachen. So wurden die Seelen der Sterbenden durch einfache Zettel, welche die Engel in den Himmel oder in die Hölle trugen, vorgestellt, oder beim Judas desgleichen durch einen schwarzen Vogel, den er vor dem Munde hält.

Schon anders gestaltete sich die Sache in der Herstellung der Costüme; hier blieb man nicht so einfach. — War das Mittelalter doch gross in Entfaltung von Glanz und Farben.

In der Anwendung von Maschinerieen endlich war man auch schon damals praktisch und erfinderisch. — So schen wir, wie die Höllenfahrt des Judas[45]) in einem Passionsspiel durch eine aus Rädern, Brettern und Stricken hergestellte Maschinerie vor sich geht.

Capitel 4.

Das liturgische Drama „der directe Vorläufer des Oratoriums" in Deutschland, Frankreich und England.

Weit wichtiger als alle Mysterien sind für das Oratorium die „liturgischen Dramen" des Mittelalters. Sie allein sind als die speciellen Vorläufer des Oratoriums anzusehen.

Die Deutschen Schönemann, Hoffmann und Mone haben sich das Verdienst erworben, diese alten deutschen Dramen an das Tageslicht zu fördern; ebenso Montmerque, Edelstand du Mèril, Michel, Jubinal, Danjou, Luzarches, Felix Clement, Didron senior, Cherest, Bourquelot, Baron de Melicocq, de Douhet und Abbé Picard in Frankreich und Thomas Wright in England.[46]) —

[45]) Der arme Judas musste oft herhalten. Oft wird er förmlich gehenkt, oder er musste, wie oben gesagt, mindestens den genannten schwarzen Vogel, oder sogar auch Gedärme von Thieren unter dem Kleide haben, damit der Vogel, wenn der Teufel ihm bei seiner Abholung von der Erde den Leib aufriss, fortfliegen und die Gedärme, wie bei einem berstenden Körper, herausfallen konnten. — Versenkungen, Flugmaschinen, Räderwerke aller Art, Foltermaschinen zu Hinrichtungen der Märtyrer sind nichts Seltenes. — Dass hier auch das Ernsteste oft in's Lächerliche gezogen wurde, will ich nur durch ein Beispiel belegen. So musste z. B. der Kopf eines Hingerichteten noch drei Sprünge machen; der Kopf tanzte dieselben natürlich an aufgezogenem Schnürchen u. dergl. m.

[46]) Diese Männer haben folgende Schriften geschrieben: (Vergl. Coussemaker a. a. O. S. 2)

Méril „Origines latines du Théâtre moderne." Paris 1849.
Michel „Théâtre français au moyen âge." Paris 1839.
Jubinal „Mystères inédits du XV. siècle." Paris 1847.
Danjou „Revue de musique religieuse." Paris 1847.

Jedoch haben alle diese Männer den musikalischen Theil, der für uns hier den Hauptwerth hat, nicht berücksichtigt. Gerade hierdurch haben sich zwei andere Männer ein besonderes Verdienst erworben, nämlich der genannte Pater Anselm Schubiger in Einsiedeln und E. de Coussemaker (einer der bedeutendsten französischen Musikhistoriker). — Bei der grossen Bedeutung, welche obige Spiele für Oper und Oratorium haben, können wir es nicht unterlassen, nach genannten Quellen später einige mit Melodie und Text folgen zu lassen. Um nun die Spiele genauer kennen zu lernen, wollen wir die geistlichen liturgischen Spiele in den einzelnen Ländern betrachten.

a. Die deutschen liturgischen Dramen.

Schubiger führt uns in dem angeführten Werke neun speciell deutsche liturgische Dramen vor. Das erste behandelt:

I. Die Auferstehung Jesu.[47])

Der Codex, dem dieses Spiel entnommen ist, und der mit vieler Mühe vor 50 Jahren vom Bibliothekar Morel zusammengesucht wurde, ist doppelt wichtig, da derselbe uns nicht nur den Verfasser der Ostersequenz „Victimae paschali laudes" den Hofkapellan Wipo zur Zeit Conrad's II und Heinrich's III, sondern auch die unbekannten Autoren anderer bekannter Gesänge (z. B. des sancte deus) nennt. Ausserdem enthält derselbe neben einer Reihe von Sequenzen, Melodien

---

Luzarches „Office de Pâques." Tours 1856.
Clément „Annales archéologiques." In denselben auch Didron und Mélicocq.
Cherest „Nouvelles recherches sur la Fête des Innocents." Auxerre 1853.
Douhet „Dictionnaire des Mystères." Paris 1854.
Mone „Schauspiele des Mittelalters." Mannheim 1852.
Weinhold „Weihnachtsspiele." Graz 1853 und 1870.
Mone „Altdeutsche Schauspiele." Leipzig 1841.
Hoffmann „Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Literatur." Breslau 1837.
Schönemann „Der Sündenfall." Hannover 1855.
Wright „Early Mysteries." London 1838.
Hunter.
Weitere Quellen dieser Literatur haben wir im Verfolg der Geschichte angegeben.

[47]) Den Text siehe im Anhang unter No. 1a nach Mone.

für Hymnen und Glorias noch zwei liturgische Dramen. Morel gab diesen Codex deutsch heraus, während auch Mone ihn copirte.

Die Notation der Melodien dieser Spieler geschah in Neumen, wie sie in den Gesangswerken des 9. und 10. Jahrhunderts enthalten sind. Den Punkt, die Virga, Podatus, Clinis, Plica, Bistropha, Quilisma u. s. w. trifft man hier in den alten Gestalten an. Nur ist die alte Tonschrift hier in sofern vollendeter, als das Notensystem aus einer roth gefärbten Fa- oder C-Linie und aus 3 oder 4 anderen schwarzen Linien besteht. So wurde es Schubiger um so leichter, die Melodien in die moderne Tonschrift zu übertragen.

Das Drama selbst (in Resurrectione) scheint auch zu den einfacheren zu gehören. Der Text lehnt sich durchweg an den einfachen Bibeltext des Evangeliums an. Auch der Acteurs waren nur wenige, nämlich der Engel am Grabe des Erlösers, 3 trauernde Frauen, der Chor der Apostel und Schüler Christi. Die Musik selbst bewegte sich dem prosaischen Text entsprechend in ruhiger Weise. Die 9 Gesänge des Stückes sind in der 1., 2., 7. und 4. Kirchentonart gehalten. Das Te Deum krönt das Ende des Stückes.

Mone theilt uns mit, dass die Personen des Stückes in drei Gruppen aufgestellt waren, deren jede nach der andern zur Handlung kam; demnach hatte das Ganze drei Handlungen. Die erste Handlung geht bis zu den Worten: victimae pachali, die zweite Handlung zeigt uns Christus und Maria Magdalena, die dritte die Frauen, den Chor und die Jünger, von surrexit enim bis zu Ende. (Mone I, S. 14.)

Die dramatische Anlage ist deutlich zu erkennen, obgleich der Knoten fehlt, weil eben die Auferstehung ein Wunder ist. Deshalb aber kommt Christus plötzlich wie eine Erscheinung hinter dem Grabe hervor, geht nach dem Gespräche mit Maria Magdalena wieder zurück. Da der Text Jedermann bekannt war, so war es nichts Seltenes, dass er eben nicht vollständig aufgeschrieben wurde. Dies geschah auch später mit den deutschen Texten; ebenso wollen wir noch bemerken, dass Mone uns aus jener Zeit auch noch ein Bild mittheilt, welches drei Priester, als Frauen gekleidet (der eine hält ein

Rauchfass) und den Engel sitzend auf dem leeren Grabe darstellt. (Mone I, S. 8.)

Die 9 Melodien des Stückes siehe in der Beilage I.

Das 2. Stück, demselben Codex entnommen, ist nach Schubiger das Drama:

II. Die heiligen drei Könige. (Vergl. Schubiger.)

Die Ausstattung dieses Stückes ist schon grossartiger, das Personal zahlreicher. (Hirten — „Pastores", Hirtenknaben — „Pueri", drei Weisen — „Magi", der Engel — „Angelus", der Chor — „Chorus", der Zwischenbote — „Internuntius", der Waffenträger — „Armiger", Herodus — „Rex", Propheten — „Prophetae venientes".)

Die Poesie des Stückes ist ebenfalls erweitert, da die Erzählung ausgeschmückt ist. (Hirten, Hirtenknabe, Boten, Waffenträger.) Der Prophetenchor zeichnet sich sogar durch seinen eigenen Strophenbau und durch Anwendung des Reimes aus. Die Musik selbst ist ebenfalls erweitert. Die einzelnen Sätze sind weniger monoton und bewegen sich (z. B. des salve rex saeculorum) schon in einfachen Figuren; ja der Prophetenchor wirkt schon majestätisch. Wie wirksam waren hier ferner das „Gloriosi et famosi", das „celebrantes gaudeamus" u. s. w. Nach Schubiger's Mittheilung scheint der Anfang des Textes zu fehlen. Das Fehlende jedoch lässt sich, da dieses Drama in verschiedenen Arten aufgeführt wurde, durch einen Vergleich mit den andern leicht ergänzen. So wurde dasselbe z. B. in Rouen, der Abtei Fleuri, zu Limoges und in der Cathedrale zu Freising aufgeführt. (Vergl. Coussemaker, Drames liturgiques.)

Wir lassen einige Melodien des Stückes nach Schubiger (S. 44—47) hier folgen. Schubiger bemerkt noch, dass die Notation der Melodien des Stückes im Codex von Freising mit alten Neumen ohne Striche, im Codex zu Fleuri durch kleine punktartige Nötchen auf und zwischen 4 rothen Linien ausgeführt ist. (Siehe Beilage II.)

Das dritte, was uns Schubiger mittheilt, war eine dramatische Sequenz mit dem Titel „Virgo plorans" oder

III. Die jammernde Rachel

(vergl. Weinhold, Schubiger, Coussemaker)

von Notker († 912), welches Drama ohne Zweifel an dem Festtage der unschuldig gemordeten Kinder vorgetragen und zu einem Spiele verarbeitet wurde. Dieser Gesang

ist in zwei Handschriften (Freising und Fleuri[48]) überliefert. Es sind hier mehrere Verse der Klage Rachels dieselben. Notker selbst nannte die Trauerhymne „Virgo plorans". Schubiger fand die Melodie im Einsiedler Codex 336; sie ist in Neumen ohne Linien ausgeführt. Das Freising'sche Stück hat Prof. Weinhold (s. Anhang No. 2) unter dem Titel: Weihnachtsspiele und Lieder aus Süddeutschland etc., Graz 1870, herausgegeben. Das zweite von Fleuri giebt Coussemaker. Das Stück selbst enthält in Kürze die Verkündigung der Geburt Christi durch den Engel an die Hirten, die Anbetung derselben vor der Krippe, die Mahnung des Engels an Joseph und die Flucht nach Aegypten, sowie den Befehl Herodes an den Internuntius und den Armiger, die Kinder zu morden, und endlich die Klagen der jammernden Rachel über den Verlust der Kinder. Letztere werden nun durch die Trostesworte einer Trösterin (Consolatrix) in der Notker'schen Hymne unterbrochen. Das zweite Stück (nach Coussemaker's Mittheilung) ist ausführlicher. Auch hier gehen die Klagegesänge in die Notker'sche Sequenz über. Die Handlung ist aber weiter ausgesponnen; so erfolgt noch die Rückkehr aus Aegypten, so das Stück mit den Gesängen „Gaude Maria Virgo! cunctas haereses" etc. und das Te Deum macht auch hier den Schluss. Weiteres hierüber siehe in den französischen Dramen. Um dem Leser ein vollständiges Bild von einem liturgischen Drama zu geben, lassen wir ausser dem Text auch noch die von Schubiger entzifferte Melodie hier folgen. (Vergl. Schubiger a. a. O. S. 48—49.) (Die Noten siehe Beilage 3.)

Die jammernde Rachel.

Rachel plorans super pueros dicat:

O dolor, o patrum mutataque gaudia matrum!
ad lugubres luctus lacrymarum fundite fluctus!
Heu teneri partus, laceros quos cernimus artus!
heu dulces nati, sola rabie jugulati!
Quid commisistis quod talia fata subistis?
cur vitam vobis livor subtraxit Herodis,
quam nondum vere vos cognovistis habere?
Heu quem nec pietas, nec vestra coercuit aetas!
Heu matres miserae, quae cogimur ista videre!
Cur autem natis patimur superesse necatis?
saltem morte pari nobis licet hos comitari!

[48]) Weinhold und Coussemaker.

Das 4. Spiel behandelt den „Besuch des Grabes Christi“ und das 5. von Schubiger gegebene Spiel

V. Die Osterfeier.

Dieses Spiel stammt aus dem 13. Jahrhundert. Die Engel werden hier durch 2 Diakonen, die Frauen durch Priester dargestellt. Knaben fanden hier keine Verwendung. Der Chor der Apostel hat erst nach dem liturgischen Acte der „Statio“ einen Gesang anzustimmen. Die Melodien sind auch hier in Neumen ohne Linien ausgeführt.

Einzelne melodische Sätze sind auch hier aus andern Documenten entnommen, so das „Venite et videte“ aus einem alten Choralbuch von Rheinau, das „Maria Magdalena“ aus einem Codex von Engelberg, das „Quem quaeritis“ und „Jesum Nazarenum“ nach einem Codex von Einsiedeln. S. 54 und 55 theilt Schubiger die Melodien mit. (Ausführliches s. in Mone Bd. I. S. 1—13.) Damit der Leser aber eine Idee von der ursprünglichen Notation der Spiele erhalte, so hat der ehrwürdige P. A. Schubiger von obigem Spiel eine Abschrift genommen, welche wir sammt der Uebertragung hier folgen lassen (s. Beilage 4).

Das 6. Spiel handelt nach Schubiger's Mittheilung von

VI. Den drei heiligen Frauen am Grabe.

Dasselbe stammt aus dem 14. Jahrhundert und wurde am Osterabend 1372 durch Geistliche des Stiftes von Engelberg, wo dasselbe in einem Codex aufgefunden worden ist, aufgeführt. Die Geistlichen hatten hier 3 Frauen darzustellen. Die Tonschrift ist auf 4 Linien und in der alten Form der Mensuralnoten aufgezeichnet. Die einzelnen Körperbewegungen sind auch hier vorgeschrieben. Weiteres, sowie die Melodien siehe in Schubiger's Werk. Das Drama selbst ist durch Mone veröffentlicht.

Das 7. Spiel betrachtet „Die Leidensstunden des Herrn“, das 8. Spiel „Die heilige Osternacht“, das 9. den „Auferstehungsmorgen“. Der Leser orientire sich hierüber in Schubiger's Werk. —

b. Die französischen liturgischen Dramen des Mittelalters

hat E. von Coussemaker in seinem Buche: „Drames liturgiques du moyen âge“ (Rennes 1860) uns in Wort

und Melodie ausführlich beschrieben. In seiner Einleitung, aus welcher ich Mehreres hier anführe, sagt er über diese Dramen, ihre Aufführung, ihren Gebrauch und über ihren Werth, nachdem er noch über alle die Männer, welche sich um Auffindung der liturgischen Dramen verdient gemacht haben, gesprochen hat, Folgendes:

„Trotz der Auffindung wichtiger Dokumente während des 18. Jahrhunderts, deren Erwähnung theils unbekannt geblieben ist, war das Oratorium fast gänzlich unbekannt; über seinen Ursprung, seinen wirklichen Charakter, seine allmähliche Bildung wusste man nichts. Noch vor 30 Jahren glaubte man, dass die moderne dramatische Kunst ungefähr aus dem 14. Jahrhundert herstammte. Magnin in Sarbonne hat zum ersten Male in einem denkwürdigen Cursus im Jahre 1835 die verschiedenen Phasen des religiösen, des aristokratischen und des volksthümlichen Dramas entrollt. Nachdem er den Anfang gemacht, folgten ihm Mehrere. Fast Alle theilen gleich ihm das Drama in ein religiöses, aristokratisches und volksthümliches. Magnin sagt nämlich: „Wir müssen die französischen (mittelalterlichen) Spiele in 3 Klassen theilen: 1. das religiöse, wunderbare theokratische Theater, welches zum Schauplatz im Mittelalter das Kirchenschiff von Sainte Sophie, von Sainte Marie Majeure, den Dom von Strassburg, von Rouen, von Rheims, von Cambrai, die Klöster Corbie, Saint Martial, Gandersheim, Saint Alban hatte; 2. das herrschaftliche und königliche Theater, welches in den Palästen der Herzöge der Provence, der Normandie und der Bretagne, in den Schlössern und auf den Festen der Kaiser und Könige glänzte; 3. das volksthümliche Theater, welches an bestimmten Tagen auf den Marktplätzen und auf den Bollwerken der Städte aufgeschlagen wurde.“ Weiter bemerkt Coussemaker über diese Eintheilung: „Es lässt sich nichts gegen diese Theilung sagen, aber sie ist doch zu allgemein, wenigstens insofern sie das religiöse Drama anbetrifft; dieses beansprucht wenigstens einen Unterschied in zwei bestimmte Klassen. Das eine nennen wir liturgisches Drama, das andere Mysterium. Die liturgischen Dramen sind diejenigen, welche sich eng an die kirchliche Handlung, an die Ceremonien des Cultus anschlossen. Sie waren das in Handlungsetzen

der Gottesdienste, der Festzeiten und der Heiligen, sie waren die bildliche Darstellung oder die Vervollständigung der Gottesdienste und des Cultus. Aber bald genügten diese liturgischen Scenen nicht mehr. Der bürgerliche Geist bemächtigte sich des dramatischen Elementes und versetzte es zum frommen Zwecke auf das Theater. Im 12. Jahrhundert gründeten sich weltliche Gemeinden, voll von religiösem Feuer, in denen die dramatische Kunst mit Begeisterung gepflegt wurde. Diesen Vorstellungen, welche zuerst lateinisch, später französisch stattfanden, gebührt der Name Mysterien."

Man sieht nun sofort den Unterschied zwischen Mysterie und liturgischem Drama. Die Mysterien wurden auf einem dazu bestimmten Theater und durch weltliche Schauspieler dargestellt; es schlichen sich nach und nach fremde Sachen ein, die zu ihrer vollständigen Weltlichmachung führten.

Die liturgischen Dramen hatten im Gegentheil nur die Kirchen und Klöster zum Schauplatz und als Darsteller „die klösterliche oder weltliche Geistlichkeit". Das liturgische Drama war aber nicht nur eine mimische Darstellung der Gottesdienste, der Festzeiten und der Heiligen, sondern auch der religiösen Geschichten. Didron sagt darüber: Nicht allein hat man dramatisch und durch lebende Personen in allen Jahrhunderten und in allen Kirchen die hauptsächlichsten Thatsachen der heiligen Geschichte dargestellt, wie z. B. den Engelsgruss, die Taufe Jesu, die Weisen aus dem Morgenlande, den Mord der unschuldigen Kinder, die Leidensgeschichte, die Auferstehung des Heilands, sondern auch alle historischen Ereignisse des alten und neuen Testaments, alle Legenden, alle allegorischen Gedanken des Lasters und der Tugend, alle wissenschaftlichen Abhandlungen über freie Künste und Handwerk sollten in den Kirchen und hauptsächlich in den Domen gespielt werden, wo der Raum und die Personenzahl Schwierigkeiten überwanden, die die kleinen Landkirchen boten. Endlich haben sogar die 3- bis 4000 Statuen und Figuren, welche die Portale und Fenster des Domes bevölkern, gewissermassen herabsteigen müssen, indem dieselben Gedanken, die sie darstellten, durch lebende Personen dargestellt wurden.

Selbst die liturgischen Dramen unterscheidet Cousse-

maker noch, indem er sagt: „Auch zwischen den liturgischen Dramen müssen wir noch einen Unterschied machen. Die einen banden sich in ihrem Texte dicht an die religiöse Ceremonie, indem sie den liturgischen Text entlehnten, welchen man leicht veränderte und in Dialog setzte. Die andern hatten zwar einen vollständig religiösen Charakter, aber dennoch nicht eine so enge Verbindung mit dem Cultus. Es waren schon mehr wirklich dramatische Schöpfungen. Sie gaben den heiligen Text. — Aber die Entwickelung, welche man ihm gab, erforderte genauere Zusammenstellung, deren Ausdehnung nicht mehr gestattete, sie im Gottesdienste zu behalten. Man stellte sie theils bei Processionen dar, theils während, vor und nach dem Gottesdienste. Nachdem Coussemaker das liturgische Drama definirt hat, geht er zur Besprechung der Melodien in demselben über und fährt fort: „Im katholischen Cultus sind alle die Worte, welche bestimmt sind, mit lauter Stimme vorgetragen zu werden, von Gesang begleitet. Wenn es aber einen Theil der Liturgie giebt, wo die Musik nöthig ist, so war es das liturgische Drama. Wie schwierig wäre es oft für die Schauspieler gewesen, den wahren Ausdruck nur durch ihr Talent allein in die Worte zu legen; dies erleichterte ihnen der Gesang. Um den moralischen Charakter des liturgischen Dramas zu würdigen, muss man, wie wir schon gesagt haben, seinen sittlichen, literarischen und dramatischen Charakter prüfen. Man muss sich erinnern, dass sein Gehalt aus dem alten und neuen Testament geschöpft ist, und dass es durch Geistliche und Mönche dargestellt wurde. Das, was in ihm herrscht, ist die Ruhe, die Einfachheit der Handlung, die Hoheit und der Adel der Gedanken, die Reinheit der sittlichen Grundsätze. Die Musik also, die bestimmt ist, Alles dies auszudrücken, musste denselben Charakter haben, also einfach und ruhig sein. Wir können also von der Melodie des liturgischen Dramas sagen, dass die Musik, welche es begleitet, 1) die zu diesem Werke geeignetste Musik ist, 2) dass sie mit dem Texte ein untheilbares Ganzes bildet, 3) dass man darin unbestreitbare Schönheiten findet, welche es über alle Verachtung erhaben stellen und es der Vergessenheit entreissen."

Weiter berichtet Coussemaker über die Musik:

„Ebenso wie wir das Drama nach dem Texte in zwei Arten zerlegen, können wir es auch nach der Musik unterscheiden. Sie war anders bei denen, die einen Theil des Gottesdienstes bildeten und anders bei denen, welche bei Festen, Prozessionen u. s. w. aufgeführt wurden. Die Musik der ersteren war der liturgische Gesang. Man fügte nur eine besondere Melodie dem Theile des Dialoges hinzu, welcher nicht zum liturgischen Texte gehörte. Gerade in einigen Stücken dieser Gattung dauerte es gar nicht lange, dass man Instrumente und Harmonien einführte. Was die Instrumente anbetrifft, so handelt es sich nicht allein um die Orgel. Diese hatte ihren natürlichen Platz als Begleitungs- und Zwischenspiels-Instrument ebensowohl in den Dramen der ersten, wie der zweiten Kategorie, die anderen, d. h. diejenigen, welche einen eigenen Text hatten und wo die Zusammenstellung und die scenische Schöpfung den grössten Platz einnahmen, hatten gewöhnlich eine besondere Musik selbst für die der Liturgie entlehnten Theile des Textes. Auch über die Instrumente giebt Coussemaker Auskunft, indem er sagt: „Wir wollen von den andern gebräuchlichen Instrumenten sprechen und besonders von den Saiteninstrumenten, die im Mittelalter so sehr beliebt waren.“ Felix Clement weist auf die wichtigen Mittheilungen hin, welche er in dem schönen Manuscripte des 13. Jahrhunderts gefunden hat. Man findet auch den Beweis für ihren Gebrauch in anderen Manuscripten und besonders in denen von Beauvais, aus denen das Drama „David“ entnommen ist.

Was die Harmonie anbetrifft, hatte sie in denselben auch ihren Platz. Also sieht man, es wurden alle Hülfsmittel der Musik gebraucht, um diesen feierlichen Aufführungen den Glanz zu geben, welcher ihnen gebührte.

Auch was die Scenerie, die Decoration, die Costüme der Darstellung anbetrifft, ist nicht weniger interessant. Das Beste hiervon finden wir in der Klage der drei Marieen von d'Origny-Sainte-Benoite und in der Klage der drei Marieen von Cividale.

Was die Zahl der liturgischen Dramen aber betrifft, welche wir entdeckt haben, so ist sie nur gering. Als Grund hierfür mag einestheils die Zerstörung so vieler Bücher anzugeben sein, anderntheils aber auch, dass sie nicht aufgeschrieben wurden und grösstentheils im

Gedächtnisse der Sänger waren, von ihnen improvisirt wurden oder aber auch sich fortpflanzten; es sind eben nur Muthmassungen, die man darüber hat.

Das Werk von Coussemaker enthält 22 Stücke, d. h. 8 gänzlich ungedruckte, 12 hinsichtlich der Musik ungedruckte, und 2 sind im Text und Musik durch ihn veröffentlicht worden. Diese 22 Stücke, unter denen sich Vorstellungen für alle Feste befinden, wie die Verkündigung, die Geburt, die Anbetung der Hirten, der Mord der unschuldigen Kindlein, die Weisen aus dem Morgenlande, die Leidensgeschichte und die Auferstehung, sind so sorgsam herausgegeben, wie sie im Manuscripte vorhanden sind. Coussemaker berichtet: „In den Stücken, wo wir die Melodien haben umsetzen müssen, haben wir es der ursprünglichen Ausgabe so ähnlich wie möglich gemacht."

Man sieht aus dem Gesagten, welche feine Unterscheidung der berühmte Historiker in seiner Einleitung getroffen hat, und haben wir die wesentlichen Sätze derselben entnommen, um von den heiligen Spielen ein klares Bild zu entrollen.

Der Verlauf der französichen Spiele ist derselbe wie in Deutschland. Fast alle sind in der Kirchensprache abgefasst; erst in der zweiten Hälfte des 14. und 15. Jahrhunderts werden sie französisch und lateinisch, schliesslich nur französisch abgefasst.

Die von Coussemaker herausgegebenen 22 liturgischen Dramen sind folgende:

1. „Les vierges sages et les Vierges folles", nach einem Manuscript des 9. Jahrhunderts von S. Martial de Limoges, heute in der Pariser Bibliothek.
2. „Les Prophètes du Christ", nach einem Manuscript des 9. Jahrhunderts von St. Martine de Limogne (Bibliothek Paris).
3. „La résurrection" aus dem 12. Jahrhundert und der Bibliothek von Tours.
4. „Daniel" aus dem 12. Jahrhundert in der Cathedrale von Beauvais, heute im Besitz von Pacchiavotti in Padua.
5. „Les filles Dotées" (Miracle de saint Nicolas) aus dem 12. Jahrhundert in der Abtei Saint-Benoit, heut in der Bibliothek zu Orleans.
6. „Le trois clercs" nach demselben Manuscript.

7. „Le juif volé“, nach demselben Manuscript.
8. „Le fils de Gédron“, desgl.
9. „L'adoration des mages“, desgl.
10. „Le massacre des innocents“, desgl.
11. „Les saintes femmes au tombeau“, desgl.
12. „L'apparition à Emmäus“, desgl.
13. „La conversion de saint Paul“, desgl.
14. „La résurrection de Lazare“, desgl.
15. „Les pasteurs“, nach einer Handschrift des 13. Jahrhunderts in der Bibliothek Bigot.
16. „Les trois Rois.“
17. „La nuit de pâques“, desgl.
18. „Les trois Maries“ (schon meistentheils französisch) aus dem 14. Jahrhundert in der Abtei von Origny-Sainte-Benoite.
19. „L'annonciation“ aus dem 14. Jahrhundert und dem Archiv des Chapitre von Cividale.
20. „Complainte des trois Maries“, desgl.
21. „Le Sépulcre“, desgl.
22. „Le jour de la résurrection“ aus dem 14. Jahrhundert, Manuscript der Kirche zu Cividale.

Um dem Leser einen Begriff von diesen Spielen zu machen, entnehmen wir einzelne Theile aus den Nummern 1, 14, 21 nach Coussemaker und lassen dieselben hier folgen in Melodie und Text.

1. Les Vierges Sages et les Vierges folles.

(S. 1—10 a. a. O.)

D'après un Manuscrit du XI. siècle, de S. Martial de Limoges, aujourd'hui à la Bibliothèque Impériale de Paris, sous le n° 1139. (S. Beilage 5.)

14. La Résurrection De Lazare. (S. 220—222.)

Incipiunt versas de resurrectione Lazari.

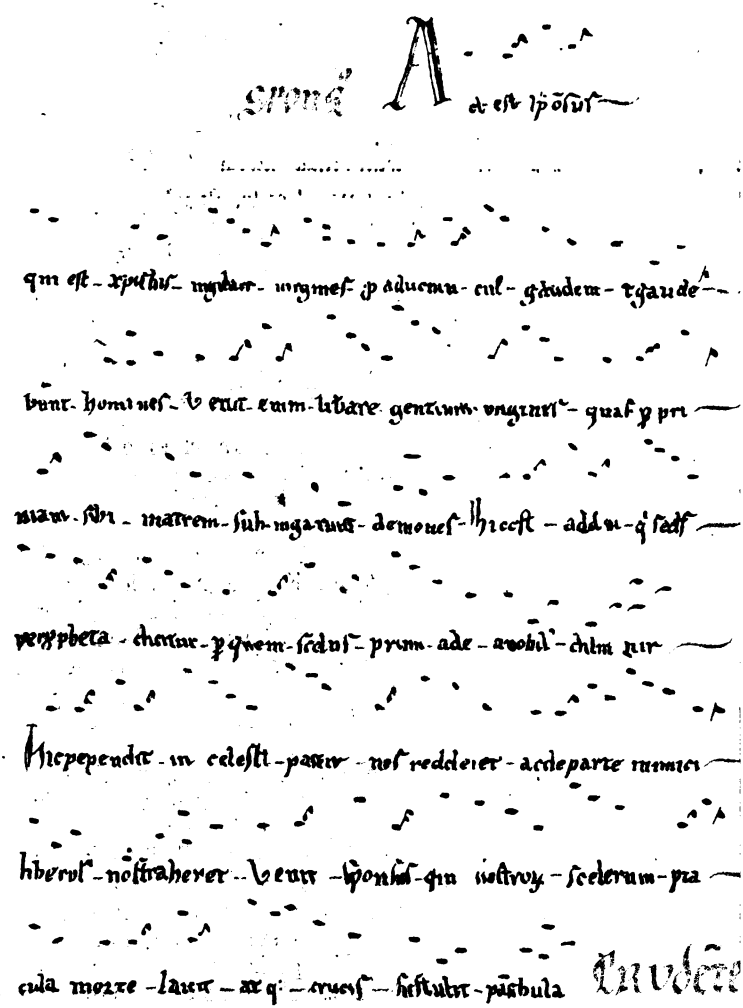
In primis adducatur Simon cum quibusdam Judeorum, et resideat in domum suam. Post haec veniat Jesus in plateam cum Discipulis cantantibus: In sapientia disponens omnia, etc., vel: Mane prima sabbati etc.

Et tunc veniat Simon ad Jesum, invitans cum in domum suam, dicens. (S. Beil. 6). Tunc Simon inducat Jesum in domum suam, et, posita mensa, veniat Maria in habitu per plateam meretricio, et cadat ad pedes Domini. Unde Simon indignans secum suaviter dicat: Si hic homo esset a Deo etc. (Require in Evangelio.)

Tunc Jesus dicat etc. (S. Beilage 7.)

(Siehe Seite 47.)

Les Vierges sages et les vièrges folles, (Coussemaker S.1.)



Facsimile.

XIe SIÈCLE.

Manuscrit de Saint-Martial de Limoges

Wir lassen ferner noch einige Musikproben aus dem Daniel hier folgen:

Tunc duo flexis genibus secreto dicent regi ut faciat accersiri Danielem, et Rex jubeat cum adduci. Illi autem alios precipientes dicent hoc: (Siehe Beilage 8.)

Um ferner dem Leser die französischen Spiele vollständig vor Augen zu führen, lassen wir aus dem obigen Werke die Texte zweier Spiele (s. Anhang No. 4 u. 5) folgen.

Das Facsimile von No. 5 enthält ausser den angeführten Farben noch ein schönes Grün.

Aus Coussemaker's Mittheilungen über die Dramen (S. 311—347) entnehmen wir Folgendes: Wie wir sehen, sind diese 22 Dramen in 7 Manuscripten enthalten. Das erste aus Limoge war bis zum 18. Jahrhundert unbekannt. Ers 1816 wurde es der Vergessenheit entrissen. Thomas Wright hat dasselbe seinen „Early mysterien" einverleibt.

Erst Magnin fand, dass dasselbe nicht nur aus einem, sondern aus drei Stücken bestand. Das Alter der Handschrift führt bis in's 11. und 10. Jahrhundert zurück.

Die Musikstücke sind mit solchen Neumen, deren Uebersetzung die leichteste ist, aufgezeichnet. Das erste Drama „von den thörichten und klugen Jungfrauen" endigt mit der Ankunft Christi. Merkwürdig ist, dass die Worte des Heilandes durch keine Melodie begleitet werden.

Das 2. Drama handelt von der Prophezeihung Christi. Dasselbe hatte ursprünglich keinen Titel. Edelstand du Méril stellt den Titel fest, Coussemaker adoptirt ihn. Dieses Drama hat seinen Ursprung in der katholischen Liturgie und ist ein wirklich „liturgisches Drama". Alles ist lateinisch. Es endigt mit dem Benedictus, wahrscheinlich um die allgemeine Freude über die Geburt Christi kund zu geben.

Diese beiden Stücke sind die ältesten Arten der dramatischen Kunst im Mittelalter und deshalb für die musikalische Kunst hinsichtlich der Notenschrift und Melodie hochinteressante Denkmäler.

Das 2. Manuscript befindet sich in der Bibliothek zu Tours und stammt aus dem 12. oder 13. Jahrhundert.

Die Notenschrift ist nach Guido's Methode auf 4 Linien gemacht. Es ist ja bekannt, dass die Noten-

schrift das Uebergangs-Stadium zu der Mensuralnotenschrift, oder der quadratischen franconischen Schrift bildete.

Das Drama selbst hat zwei Lücken, gehört aber der zweiten Epoche an.

Man muss staunen, wie der Componist der Melodien desselben schon damals mit den wenigen beschränkten Mitteln es verstand, den Ausdruck dramatisch musikalisch herzustellen und den Text zu beleben.

Das Manuscript No. III enthält die Beschneidung und den Daniel; sie stehen beide in Beziehung zum Weihnachtsfest. Von Daniel giebt es zwei verschiedene Ausgaben. Die eine ist von Hilarius, einem Schüler Abillards, die zweite von Studirenden des Klosters zu Beauvais. Obgleich verschieden, sind sie in der Anlage gleich. Dem Drama sind Chöre (conductus) eingefügt, die dem Zuschauer Reflexionen der Handlung geben. Das Drama von Beauvais ist grossartiger, als das des Hilarius. Die Noten sind auf 4 Linien geschrieben.

Wenn man die Theoretiker des 12. und 13. Jahrhunderts zu Rathe zieht, so sieht man, dass der Conductus, der in Daniel enthalten ist, ein Zwiegesang in motettenartiger Form ist. Bei dem des Daniel finden sich schon die Elemente der Harmonie. Schon Franco sagt, dass, wer einen Conductus machen wolle, eine Melodie so schön als möglich erfinden, dann ihr einen Zwiegesang (2 Stimmen) gemäss den Regeln der Harmonie anpassen müsse. Aus Obigem sehen wir, dass die Anfänge der Harmonie und des Contrapunktes im Conductus (Discant = Déchant) enthalten waren. Gerade diese Art des Gesanges blühte schon frühzeitig in Frankreich unter dem Namen Déchant. Derselbe wurde gewöhnlich neben den Tönen des Cantus firmus mit vielen Verzierungen ausgeführt. Schon im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts bezeichnete Déchant jeden zwei- oder mehrstimmigen mensurirten Gesang. Nach Walter Odington ist es eine besondere Art des Discantus. Alle Stimmen bewegen sich mit einem melodiereichen Tenor frei und mannigfaltig in schönem Zusammenklange nach allen Regeln der Harmonie. Oft wurden diese anderen Stimmen nur vocalisirt (auf eine einzige Sylbe), gingen aber in reichen Figuren neben dem ruhigen Tenor einher. Beide Stücke dieses Manuscripts sind Denkmäler der

Diophonie und des Zwiegesanges. Die Harmonie bei dem Conductus im Daniel ist nicht angegeben. Danjou meint, sie sei improvisirt. Dem widerspricht Coussemaker; er glaubt, dass der Capellmeister dieselbe auf fliegende Blätter geschrieben habe für den Gebrauch der Sänger. Nach dem Urtheil der Theoretiker war der Zwiegesang im 14. Jahrhundert ein Gesang, in welchem nur einer Stimme Worte untergelegt waren. Wie wurde dies gesungen? Coussemaker glaubt, dass die anderen Stimmen von Instrumenten gespielt wurden, da ja auch bei der Scene, wo Darius auftritt, die Sänger durch Citharisten begleitet werden.

Das IV. Manuscript enthält eine Menge Dramen Das Mysterium von der „ausgestatteten Tochter" ist das einfachste in dieser Sammlung. Der Vater, die Tochter, der Schwiegersohn, der heilige Nicolas sind alle handelnden Personen. Auch die Musik ist einfach, um so mehr, als die Strophenbildung des Textes höchst primitiv ist. Das 2. Drama „Die drei Geistlichen" ist sehr populär. Der Strophenbau ist gleich; von der Musik ist die Bitte des heiligen Nicolas geradezu rührend. Das 3. Mysterium des heiligen Nicolas „Der bestohlene Jude" ist ausgeprägter, als die beiden anderen. Auch dieser Stoff ist der Legende entnommen. Die Musik ist hier mehr variirt und bemerkt man schon dramatische Intentionen. Die Musik ist treffend an der Stelle, wo der Jude, nach dem Diebstahl in seine Wohnung heimkehrend, seine Verzweiflung ausdrückt. Das folgende Stück ist in sofern merkwürdig, als dort Angaben eingefügt sind, welche Anweisung für die Aufführung enthalten. Die Chöre sind hier nach der Weise des antiken Dramas, ähnlich wie beim Daniel, abgefasst. Die Musik ist entwickelter. — Das nun folgende Stück, „Die Anbetung der Weisen", auch in Fleuri aufgeführt, ist eins der populärsten gewesen. Die Aufführung desselben lässt sich bis in's 11. Jahrhundert verfolgen. Im folgenden Stücke, „Das Blutbad der Unschuldigen", sind rührende Melodien enthalten. Ein Frauenchor spielt hier die Rolle von Trösterinnen. Im nächsten Stücke, „Die heiligen Frauen am Grabe", erscheint der Heiland in zwiefacher Gestalt, einmal als Gärtner, das zweite Mal mit einem Messgewand bekleidet. Das Spiel „Die Erscheinung zu Emmaus" wurde stets am 3. Ostertage

um die Vesperzeit aufgeführt. Die Melodien sind einfach. Auch hiervon ist ein Drama von Hilarius verfasst; jedoch ist nur das von St. Benoit ganz liturgisch.

Das V. Manuscript enthält 3 Dramen. Die Musik bei diesen ist dem Texte angepasst, namentlich sind die Chöre der „Osternacht" oder „Auferstehung" majestätisch. Von letzteren giebt Coussemaker beifolgendes Facsimile (s. Anhang), bei welchem die Bühnenanweisungen mit rother Farbe zwischen die Gesangspartien geschrieben sind.

Das VI. Manuscript von St. Benoit ist noch ausführlicher, indem hier die scenischen Details, die Costüme, alle Personen genau beschrieben sind. Dem Klostervorsänger lag es ob, den Schauspielern, welche dem Personal des Klosters entnommen waren, den musikalischen Theil genau einzustudiren. Das im Manuscript enthaltene Drama „Das Officium des Grabes" ist theils französisch, theils lateinisch geschrieben. Etwas Aehnliches ist nur noch in den deutschen Dramen zu finden. Das ganze Drama ist voll von Gesang; die Musik selbst ernst, ruhig, pathetisch. — Die Singstimme der drei Marien ist erst in Neumen, später in quadratonischer Schrift geschrieben.

Das VII. Manuscript von Cividale enthält 4 Stücke: „Die Verheissung" — „Die Klage der 3 Marien" — „Das heilige Grab" — „Der Tag der Auferstehung." — Das erste Stück wurde auf dem öffentlichen Platz von Cividale während der Procession gespielt. Es enthält ein Responsorium des „Gaude Maria" virgo." Nach der Aufführung wurde in der Kirche die hohe Messe celebrirt. — Die Klage der 3 Marien ist mehr als Prolog zum folgenden Drama „Das heilige Grab" anzusehen. Die Musik des letzteren enthält schon mehr Bewegung. Das letzte Stück, „Die Auferstehung", hat Aehnlichkeit mit demselben Drama, welches in Einsiedeln gefunden wurde. Die Musik ist voll von Grösse und Adel.

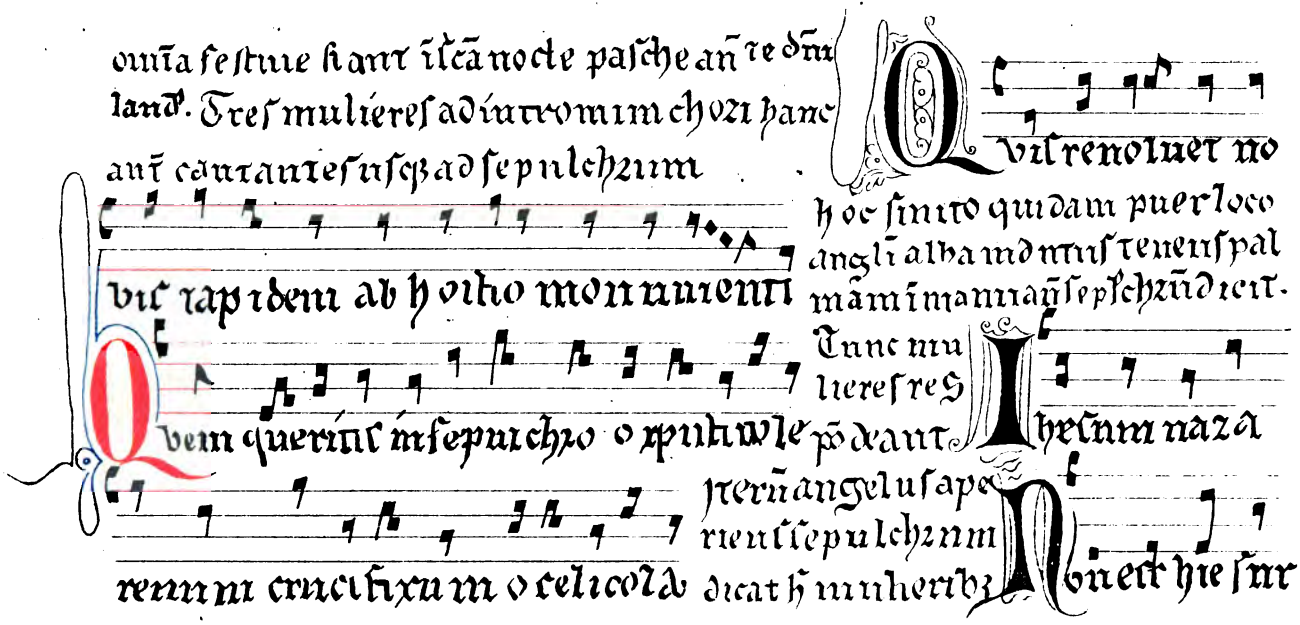
Werfen wir jetzt noch einen kurzen Blick auf die Mysterien in England.

c. Die englischen Mysterien und Dramen.

Während die Entwickelung und Ausbildung des englischen Dramas, als eines aus dem Volke hervorgegangenen, ganz verschieden ist von der, die sich bei andern Völkern beobachten lässt, wie bei den Franzosen

(Siehe Seite 50.)

Aus Coussemaker: Dramesliturgiques S. 235.
Facsimile des Dramas Nº 17, die Osternacht:



Aus dem 13ten Jahrhundert. Manuscript Bigot.

Anmerk: Die rothe Schrift sind die Bühnenanweisungen. Der Conductus ist auch hier vertreten.

und Deutschen, denen das Alterthum als Vorbild gedient hat, ist doch der Ursprung des englischen Dramas auf ganz dieselben Anfänge zurückzuführen, wie das Drama der modernen Völker überhaupt, d. h. auf kirchlich-liturgische Aufführungen und Darstellungen in den Kirchen und Klöstern des Mittelalters. Die ältesten englischen Mysterien sondern sich deutlich in 2 grosse Gruppen, die sog. Miracle Plays und die Moral Plays. Nur die ersteren, als die älteren von beiden, können uns hier interessiren. Die Moral Plays haben, worauf schon der Name hindeutet, wie auch die jüngeren Miracle Plays, meist den rein kirchlichen Charakter abgestreift und bewegen sich mehr in einem weltlichen Elemente; aber auch von jenen sind wir, Dank der sparsamen Ueberlieferung, nicht im Stande, auch nur annähernd so genaue und umfassende Mittheilungen zu machen, wie das bei den ältesten französischen und deutschen Aufführungen liturgisch-dramatischen Charakters der Fall war. Dass es jedoch in England hiermit sich nicht anders verhalten hat, lässt sich mit Bestimmtheit vermuthen und wird auch durch einzelne Andeutungen in der ältern englischen Literatur bestätigt. So z. B. bringt Collier, History of English dramatic poetry II., 173, eine Notiz bei, welche deutlich zeigt, dass die Mysterienspiele als gottesdienstliche Acte behandelt und betrachtet wurden. Unter König Heinrich IV. wurde nämlich zu Chester ein Miracle Play von „der Weltschöpfung und dem Weltende" aufgeführt, welches eine volle Woche lang spielte. Wenn es nun, wie von diesem Stück, so von den ältesten überhaupt selbstverständlich ist, dass sie mit Musikbegleitung aufgeführt sind, so ist es nun doch nicht möglich, gerade über diesen Punkt Näheres mitzutheilen, da, wie es scheint, Musiktexte aus dieser Zeit entweder garnicht erhalten sind, oder wenn es deren doch auf englischen Bibliotheken einige giebt, sie noch keinen Herausgeber gefunden haben. An einem Buche, wie das französische von Coussemaker, fehlt es uns für das Englische. Genaueres findet der Leser in dem Werk von Wright „Early mysteries", sowie in der Abhandlung Ebert's über das Mysterienwesen in England (Jahrbuch für rom. und engl. Literatur Bd. V.), obgleich auch in diesen die musikalische Seite wenig berücksichtigt ist. Die erste beglaubigte Nachricht von

der Aufführung eines dramatischen Stückes in England reicht nicht über den Anfang des 12. Jahrhunderts zurück und auch die drei grossen Sammlungen englischer Mirakelspiele (Ludi Coventriae ed. Halliwell 1841; The Towreley — Mysteries ed. Hynter 1836; The Chester Plays ed. Wright 1843) gehören zum Theil diesem Jahrhundert, zum Theil dem folgenden an. Beinahe sämmtliche dieser Stücke lassen jedoch ihrer Sprache (die durchweg englisch ist), wie ihrem Inhalte nach vermuthen, dass sie schon ausserhalb der Kirche und zu einer Zeit entstanden sind, wo das geistliche Schauspiel bereits aus den Händen der Geistlichen in die der Laien, der Zünfte und Innungen (Trading-Companies) übergegangen war.

II. Periode.

Das Oratorium nach der Reformation bis Heinrich Schütz.

Capitel 5.

Allgemeines. Entstehung des Oratoriums in Italien. Neri. Das Oratorium erhält seinen Namen. Art und Weise des Nerischen religiösen Dramas. Verhältniss der Oper zum Oratorium. Geistliche und weltliche Dramen. Emilio del Cavalieri.

Wir rücken der Zeit, wo das geistliche Drama eine wirklich durchgreifende Veränderung erfahren sollte, immer näher. Wie Italien in der Musik der Quell, Deutschland der fortlaufende Bach ist, so ging auch dieser Anstoss zur Förderung des Dramas per musicam von Italien aus. Hier waren noch früher als in Deutschland die religiösen Dramen verwildert. — Schon am Ende des 15. und am Ausgange des 16. Jahrhunderts haben wir von italienischen liturgischen und religiösen Dramen dieser Art nichts Wesentliches mehr auffinden können.

Dagegen werden die Hoffestlichkeiten, welche mit glänzenden Vorstellungen verbunden waren, häufiger. Bei diesen Dramen war der Dialog die Hauptsache; inzwischen wurden allerdings Chöre im Style des Madrigals oder der Motette gesungen.[49]) Auch in verschiedenen Acten wurden Chöre (Intermezzi genannt) eingelegt. Kiesewetter beschreibt solche Intermezzi. Einige enthielten Madrigale von 3, 4, 5 bis 8 Dialogen für 12, 18 bis 30 Singstimmen.

[49]) Vergl. Kiesewetter „Beschaffenheit des weltlichen Gesanges."

Von musikalischen Recitativen, von Einzelgesängen ist hier noch keine Rede. Um diese Zeit nun wurde das geistliche Drama von Neuem aus dem Schutte hervorgeholt und belebt durch Neri.

Bevor wir näher auf Neri eingehen, wollen wir noch in kurzen Worten andeuten, welchen Einfluss die weltbewegende Reformation auf die Musik hatte, in Folge dessen auch auf das Oratorium. — Man muss sagen, dass Alles, was Bedeutendes auf dem Gebiete der dramatischen Musik in Italien und Deutschland geleistet worden, erst nach der Reformation seinen Anfang genommen hat. Es ist ja bekannt, dass die katholische Kirche erschlafft war und erst durch die Reformation aufgerüttelt wurde. Wir Alle wissen, dass die Musik in der evangelischen Kirche mit und durch Luther in's Leben trat. Auch die katholische Kirche musste, wollte sie nicht untergehen, sich aufraffen, und dazu war es nöthig, dass sie ihre Cultusmusik einer gründlichen Regeneration unterwarf. Was Luther der evangelischen Kirche in Betreff der Musik wurde, das wurde Palestrina der katholischen. Der neue Aufschwung in der katholischen Musik geschieht also erst nach der Reformation durch den Mann, der auch Neri bei seinen Bestrebungen für die dramatische geistliche Musik redlich unterstützte. — Wir können deshalb mit Recht sagen, dass das Oratorium seinen wirklichen Anfang erst nach der Reformation genommen hat. — Die Reformation erst brachte das Christenthum in seine ursprüngliche Reinheit zurück, und es wurde dadurch auch die Musik wieder gereinigt. Ja, man kann nicht mit Unrecht sagen, dass die Tonkunst durch die Reformation eine neue Auferstehung feierte; denn seit dieser Zeit wurde sie die herrschende Kunst, d. h. der Träger der neuen Ideen. Denn gerade durch die Verbesserung der Musik suchte und gewann die katholische Kirche einen neuen Hebel, der den Wirkungen des Protestantismus mit die Spitze abbrechen sollte. Dies erkannte auch Neri. Deshalb seine Reform der verkommenen dramatischen geistlichen Musik, deshalb seine Reform der entarteten rohen Mysterien.

Der als eifriger Ketzerfeind bekannte St. Philipp von Neri (am 21. Juli 1515 zu Florenz geboren, 1551 in Rom zum Priester geweiht, gestorben am 26. Mai 1595

in Rom), den Göthe den humoristischen Heiligen nennt, war der Erste, der den Gedanken fasste, das geistliche Drama neu zu beleben, um, im Gegensatze zur entstehenden Oper, ein neues Werkzeug für den Clerus zu bilden. Bei einer Priesterversammlung 1540 oder 1560 (er versammelte nämlich junge Geistliche als Schüler um sich) stiftete er eine Congregation, eine geistliche Verbindung (Congregazione del' oratorio), welche den Zweck hatte, durch Gebete und Musik die Zuhörer zu erbauen. Diese Zusammenkünfte hielt er im Betsaale (Oratorium), den er im Jahre 1558 bei der Kirche San Girolamo della Carita angelegt hatte, mit seinem Vereine ab. Zunächst erklärte er hier die heilige Geschichte. Um den Eindruck auf die etwaigen Zuhörer und auf seine Schüler (er war vorwiegend Lehrer) zu steigern, verband er mit seinen Auslegungen mehrstimmige Gesänge (Laudi), die ihm zu diesem Zwecke sein Freund, der päpstliche Capellmeister Giovanni Animuccia (1500 bis 1571), componiren musste. Von diesen Gesängen sind in Rom 1565 und 1570 zwei Bücher in italienischer und lateinischer Sprache unter dem Namen „Laudi" erschienen. 1564 übernahm Neri die Leitung an der Kirche zum heiligen Johannes. Seine Wirksamkeit wurde jetzt immer ausgedehnter, so dass er im Jahre 1575 bereits einen festen Kreis von Schülern gegründet hatte. Und Papst Gregor XIII. erkannte durch eine Bulle (vom 15. Juli 1575) seine Anhänger und die von ihm gestiftete Verbindung „Congregazione del' oratorio" als rechtmässig an.

Dieser Verein und seine Zusammenkünfte waren nun der Ort, wo der neu auftauchende Oratorienstyl ausgebildet wurde. Animuccio gebührt für den musikalischen Theil ein besonderer Dank. Nach ihm förderten Palestrina, Giov. Maria Nanini (1540—1607), Francesco Soto (1534—1619. Von ihm 5 — nicht 4 — Bücher Laudi spirituali, Rom 1589—98), Lucas Marenzio (1540—1599) und andere italienische Tonsetzer die Sache weiter. Palestrina selbst hat viele Gesänge für diesen Verein geschrieben. Nach Reissmann's Mittheilung (Gesch. der Musik, Bd. II. S. 174) war die in Rom 1590 unter dem Titel „Diletto spirituale, canzonette a 3 et 4 voci, composte la diversi exellentissimi musici con l'intavolatura del Cembalo e Liuto" gedruckte Sammlung

diejenige, welche vielleicht den Zwecken jener Congregation diente.

An den von Neri gehaltenen Uebungen durften nur Männer Theil nehmen. Obgleich es noch immer an einstimmigen Liedern fehlte, so wurde doch der mehrstimmige Gesang nun durch Neri's und seiner Schüler Anregung bald allgemeiner. Hierbei mögen die Sänger die ihnen für ihre Stimmlage am besten scheinende Melodie gesungen, die andere aber auf der Laute oder dem Cembalo gespielt haben. Der vorhin angedeutete Titel der von der Verbindung gebrauchten Gesänge rechtfertigt die Behauptung (dass oft nur eine Stimme gesungen wurde) in vollem Masse. Neri selbst dichtete geistliche Dramen in einfachster Form, z. B. „Tobias und der Engel." Wie Herr Canonicus Dr. Fr. Witt mittheilt, enthält die Proske'sche Bibliothek in Regensburg Compositionen von Palestrina und anderen römischen Meistern, die speciell für die Oratorien des hl. Philipp Neri geschaffen wurden und bisher noch nicht genügend erforscht sind. Vielleicht ist es uns möglich, noch im Anhange Beispiele dieser Zeit zu geben, falls es uns gelingen sollte, Einsicht in jene Schätze gewinnen zu können. Wir müssen uns jedoch bei der gewaltigen Fülle des Stoffes auf die Hauptsachen beschränken und können Manches nur andeuten, um den Umfang des Werkes nicht zu gross zu machen.[50]) Seine Dichtungen liess Neri mit Musik ausstatten und in der Chiesa nuova (neuen Kirche), wo er später predigte, aufführen. Der päpstliche Capellmeister unterstützte ihn hierbei kräftig. — Die von Neri gedichteten Dramen fanden bald weitere Verbreitung. Auch vergrösserte sich eben so schnell die Brüderschaft des Neri in Italien und Frankreich; dieselbe richtete allenthalben Oratorien, d. h. Bethäuser, ein, in welchen Neri's Dramen zur Aufführung kamen. In Bezug auf diesen Vorgang bemerkt Schelle, „Neue Zeitschrift für Musik", Jahrgang 1864, Bd. 60, No. 10, S. 79: „In das Bereich der bodenlosen Sagen gehört ferner die Ableitung des Ausdrucks Oratorium von dem

[50]) Bemerkt sei noch, dass der Anhang das vollständige Verzeichniss der vorhandenen Oratorien der Königl. Bibliotheken in Wien, Berlin, Dresden und der Proske'schen Bibliothek bringen wird, so dass es leicht ist, nach demselben die Forschungen fortzusetzen.

Betsaale des heil. Neri, Santa Maria in Volicella, wo man die bekannten geistlich-dramatischen Vorstellungen während der Carnevalswoche abhalten lässt. Wer indess je das dortige Oratorio gesehen hat, dem muss schon die Räumlichkeit als solche die Unmöglichkeit derartiger Aufführungen an Ort und Stelle vor die Augen bringen. Dazu erwähnen weder Acten der Congregation, noch die weitschichtige und bis in's kleinste Detail gehende Biographie des heil. Neri, in dem dortigen Archive befindlich, auch nur das Geringste, welches zu dieser Annahme berechtigte; vielmehr geht aus ihnen hervor, dass jene Vorstellungen, wie noch heutigen Tages, in einem Saale des dritten Stockwerks vor sich gingen. Zum Ueberfluss ist noch darauf aufmerksam zu machen, dass der Name Oratorio für eine Compositionsgattung nie in der italienischen Sprache gebräuchlich gewesen ist. Man wird sich daher die Mühe nehmen müssen, diesen Ausdruck auf andere Weise abzuleiten." Trotzdem finden wir es erklärlich, dass der Name des Ortes, wo diese Musikdramen stattfanden, sich sehr bald auf die Sache übertrug. Wenn ein damals aus dem Oratorium kommender Zuhörer von einem ihm Begegnenden gefragt wurde: „Woher kommst Du?" so erwiederte er: „Ich komme aus dem Oratorium." Vergl. den Ausdruck „Kirche", der Ort, Zeit, Handlung und selbst Menschen bezeichnet (sichtbare und unsichtbare Kirche). Obgleich sich nun der Ausdruck Oratorium literarisch erst im 17. Jahrhundert in einer Gedichtsammlung eines Franziskaners F. Balducci[51]) († 1645) nachweisen lässt (siehe Böhme „Oratorium" S. 16 und Sulzer a. a. O. „Oratorium") so wird der Name im gewöhnlichen Leben schon längst im Gebrauch gewesen sein. So wurde z. B. das Oratorium „H. S. Alessio" von Stefano Landi († um 1640) unter der Bezeichnung „dramma musicale dall' eminentissimo" zu Rom 1638 gedruckt. — Oft gebrauchte man auch einfach den Namen: geistliches Schauspiel. Es sei nur an das geistliche Schauspiel erinnert: „Der Kampf des Erzengel mit dem Lucifer" von Georg. Sictorinus († 1624), das am 7. Juli 1597, nach Schilling (s. Victor.) am 30. September 1598 bei der Einweihung der Jesuitenkirche S. Michael zu München aufgefunden

[51]) Balducci soll poetische Stoffe zu Oratorien geliefert haben.

wurde. Allerdings wurden die musikalischen Dramen noch immer häufig mit den Titeln Melodrama, Dramma musicale, Tragionnedia, Tragedia und anderen Namen belegt. Auch machte man in Rom noch am Ende des 16. Jahrhunderts keinen Unterschied zwischen „Oratorium, Cantate und Dialog." So ist auch nicht bestimmt anzugeben, wann der Name Oper (opera in musica) der genannten Gattung ausschliesslich zu Theil wurde. Der Name Oper wird sich erst dann entschieden vorfinden, wenn die anderen dramatisch-musikalischen Formen, wie Oratorium, Kammercantate, Kirchenconcert, Passionsmusik selbstständig auftreten.

Der Stoff der Neri'schen hymnenartigen vierstimmigen Laudi[52]) war der Bibel und der Legende entnommen und wurde dramatisch, verbunden mit festlichen Aufzügen, aufgeführt, indem mehrstimmige Gesänge und psalmodische Einzelgesänge eingeflochten wurden. Der Text bestand aus zwei Theilen, zwischen welche hinein die Predigt gelegt wurde. Hauptperson im Stoffe war der Erzähler; Das heutige Recitativ (damals noch unbekannt) wurde entweder psalmodirt oder gesprochen. Trotzdem hat der sprechende Erzähler sicher den Grundstein zum heutigen Recitativ gelegt, da das alte, psalmodirende Recitativ, um das heutige zu werden, nur mit reicherer Tonfolge, mit auf- und absteigender Melodie, sowie mit aushaltender Harmonie versehen zu werden brauchte. Die Chöre Neri'scher Dramen waren einfache, choralartige Sätze. Sobald die Instrumentalbegleitung hinzugezogen wurde, ging dieselbe natürlich zunächst immer unisono mit den Singstimmen. Den Text zu den Chorgesängen gaben die Hymnen und Psalmen. Wie später diese Gesänge in den Oratorien immer kunstvoller durch den auflebenden Contrapunkt gesetzt wurden, wie die Setzkunst der niederländischen, italienischen und deutschen Meister auch auf das Oratorium seinen Einfluss ausübte, ist Jedem, der mit der Musikgeschichte einigermassen vertraut ist, genügend bekannt. Man muss jedoch nicht glauben, dass schon eine formale Aehnlichkeit der Neri'schen Laudi mit dem späteren Oratorium vorhanden war. Trotzdem findet

---

[52]) Der Verfasser einer der ersten war Agostino Manni; dieselben wurden später von Cavalieri bearbeitet.

sich, wenn auch in geringer Beziehung, etwas Verwandtes zwischen beiden. Es ist und bleibt eine Thatsache, dass sich schon bei diesen kümmerlichen Anfängen zwei wichtige Merkmale geltend machen. Hierzu rechnen wir: Erstens den volksmässigen biblischen Inhalt, zweitens die Ausschliessuug sichtbarer Darstellung, trotzdem das Oratorium doch immer ein dramatisches Kunstwerk bleiben muss. Bei diesen Bedingungen musste man von selbst dahin gelangen, dass die gestellte Aufgabe nur erreicht werden konnte, wenn man die Musik des Oratoriums zur höchsten Ausdrucksfähigkeit brachte. Da die Musik diese damals noch nicht besass, so konnte das Oratorium selbstverständlich noch nicht ein selbstständiges Kunstwerk werden, sondern musste vor der Hand sich an die strenge Kirchenmusik anschliessen oder sich von Neuem auf die Bühne begeben. Hier wurde es denn freilich als eine Art Oper gespielt oder gesungen. Dies sah Neri wohl ein, und um das geistliche Schauspiel zu heben, duldete er solche Bühnenaufführungen während der Fastenzeit erstens um der Sache willen, zweitens, um das Volk für die weltlichen Spiele zu entschädigen.

Aber schon zu Neri's Zeit beginnt die Musik sich aufzuraffen. Es lebten zu der Zeit bedeutende italienische Tonsetzer. Und diese Neugestaltung der Kirchenmusik musste, sobald das Oratorium sich an dasselbe anlehnte, auf dasselbe einen wohlthätigen Einfluss ausüben, um so mehr, als in derselben und durch dieselbe Canon und Fuge, jene beiden vom Oratorium adoptirten Kunstformen, ihre reiche Gestaltung und schöne Form erhalten.

Die Entwickelung der Oper und des Oratoriums hielt bis jetzt noch immer gleichen Schritt. Die Erweiterung resp. Verbesserung der einen Kunstgattung liess man auch der andern zu Gute kommen. Höchstens unterschied man bei der Abfassung der beiden Gattungen einen kirchlichen und einen weltlichen Styl.

Eine wirkliche Verbesserung erfuhren Oper und Oratorium erst, als die Italiener das Madrigal (s. d.) und die Canzonetten, die Franzosen die Vilanellen erfanden und die Melodie und durch diese der Sologesang sich immer mehr Geltung verschafften. Schon von Cyprian de Rore (1516 in Mecheln geboren) finden sich auf der königlichen Bibliothek in München Sammlungen

Madrigals und Lieder, die meistens von ihm gesetzt sind. Später entwickelt Palestrina in seinen Madrigals die melodische Singstimme schon freier. Zunächst wurden die Madrigals zwar mehr in kunstvollem Style gebildet und unterschieden sich von den Motetten meistens nur durch strengere Strophenbildung. Allein Melodie und Rhythmus fanden in denselben ihre freie Entfaltung.

Zunächst war das Madrigal nur ein 8- oder 12-zeiliges kurzes Lied, welches von der Liebe oder der Natur handelte. Hier übten nun die Contrapunktisten die freie Erfindung. Das Madrigal fand bald solche Verbreitung, dass es alle anderen Compositionsarten hinter sich liess. In den dramatischen Vorstellungen bildete es den Chor. Ausser den genannten Meistern versuchten sich noch Costanzo Porta, Orlandus Lassus, Marenzio, der Herzog von Venosa u. A. in dieser Form.

Bald versuchten es auch Einzelne, die Oberstimme, selbst die Mittelstimme allein zu singen; die fehlenden Stimmen wurden wieder (wie bei Coussemaker's „Daniel") durch Instrumente ersetzt. So sang schon Sileno Schlussscenen eines Festspiels allein. Ebenso sangen die Sänger Caccini, Peri, Palantrotti, die Sängerin Archilei die einfache Oberstimme mit Passagen etc.[53])

Hieraus entwickelte sich die Melodie, die eigentliche Cantilene. So erhielt endlich die Melodie jenen Schwung und Zauber, der für den lyrischen Ausdruck durchaus nothwendig wurde. Das war auch ein wesentlicher Fortschritt für das Oratorium.

Diese neue Weise des Gesanges, von Prätorius und Schütz auch in Deutschland auf die Kirchenmusik, und in Folge dessen auf das Oratorium übertragen, musste einer jeden Musik, sei es geistliche oder weltliche, eine neue, bessere Richtung geben. Sie übertrug sich zunächst nur auf die Oper und kam dann später auch dem Oratorium zu Gute. Nach diesen Verbesserungen (von 1555—1600) tritt der dramatische Styl schon deutlicher hervor. Welche Umwandlungen das Madrigal in der ganzen Vocalmusik hervorbrachte, ist ja bekannt. — Oper und Oratorien hatten bis dahin dieselben Formen.

---

[53]) Vergl. Kiesewetter „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges."

— Die weltlichen Musikdramen (Dramma musicale) wurden das ganze Jahr mit Ausschluss der Fastenzeit zur Aufführung gebracht, während das geistliche Drama nur während der Fastenzeit aufgeführt wurde. Das erste Oratorium „L'anima del corpo" im damals neuen Style (stile representatio — parlante — recitativo) componirte der Römer Emilio del Cavalieri (1550 zu Rom geboren, wurde er Capellmeister des Grossherzogs Ferdinand von Medici und starb 1600); dasselbe ist ein moralisch-allegorisches Drama und wurde im Februar 1600 im Oratorio der Chiesa nuova zu Rom auf einer mit Decorationen versehenen Bühne von costümirten Sängern unter Zuziehung des Tanzes aufgeführt.[54])

Dr. Burney giebt in seiner „Geschichte der Musik" eine Beschreibung dieses ältesten gedruckten Oratoriums. Die Einleitung bildete ein Madrigal, besetzt mit doppelten Stimmen, welche wieder durch Instrumente unisono verstärkt wurden. Die Instrumente, hinter der Bühne aufgestellt, waren eine Lira doppia, Clavicembalo, Chitarrone und zwei Flauti.[55]) Immerhin reichten die

---

[54]) Cavalieri schrieb noch mehrere Schäferspiele, so „Il satiro" und „la disperezione de Filene."

[55]) Trotzdem waren die Instrumente jetzt schon in reicher Auswahl vorhanden. Wurden doch schon im 16. Jahrhundert in Florenz bei den theatralischen Darstellungen folgende gebraucht: Gravicembalo, Organetti a varii registri, 3 Traverse, 1 Violone, 4 Trombone, Storte (vielleicht eine Art Krummhorn), 4 Cornetti (das waren Zinken). Etwas später findet man: 2 Gravicembali, 4 Violini, 1 Leuto mezzano, 1 Cornetto muto, 4 Tromboni, 2 Flauti diritti, 4 Traverse, 1 Leuto grosso, 1 Sotto Basso di Viola, 1 Sopran di Viola, 4 Leuti, 1 Viola d'arco, 1 Lirone, 1 Traverso Gontralto, 1 Flauto grande Tenore, 1 Dolzaina, 1 Lira, 1 Ribechino, Tamburi, Cornetti und andere. Brendel sagt über den Gebrauch derselben in seiner „Geschichte der Musik" S. 88: „Die Instrumente hatten mehrere Tänze, Vor- und Nachspiele und Zwischensätze vorzutragen; die Compositionen aber waren von den mehrstimmigen Gesängen jener Zeit nicht verschieden, fast ganz so beschaffen, wie die kleinen Chöre, welche in den Opern vorkommen. Bei diesen Chören wurden die Instrumente nur zur Verstärkung des Tones benutzt, so dass viele derselben vereint eine Stimme zu spielen hatten im Einklange mit den Sängern. Bei den Solos war öfters die Begleitung nicht einmal in Noten vorgeschrieben, sondern der eigenen Erfindung, dem Geschmack und guten Gehör des Spielers überlassen. An eine kunstvollere Vertheilung der Instrumente wurde auch noch nicht im Entferntesten gedacht; im Gegentheil, die Instrumentalmusik

Klangverschiedenheiten des Claviers, der Laute, der mit dem Bogen gestrichenen Viola schon so weit, dass die Begleitung eine mannigfaltigere Färbung erhielt. Um nun den Gesang und die Worte des Recitirenden nicht zu decken, stellte man die begleitenden Instrumente hinter der Bühne auf; und um nun die Täuschung vollkommen zu machen, hatten die handelnden Personen im Oratorium Instrumente in den Händen zu tragen. Ausserdem theilt Burney mit, dass ein grösseres Orchester von Saiten- und Blasinstrumenten, welches die Chöre und Tänze zu begleiten, sowie etwaige Zwischenspiele zu spielen hatte, auf einer an der einen Seite der Bühne angebrachten Galerie aufgestellt worden war. Das ganze Drama wurde durch ein vom Orchester gespieltes Madrigal oder durch einen dreimaligen Trompetentusch eingeleitet. Der Chor erhielt den Platz auf der Bühne, theils sitzend, theils stehend. Den Gesang hatten die Sänger durch Pantomimen zu unterstützen. Texte waren gedruckt. Der ganze Text wurde gesungen, nur der Prolog gesprochen. Die Musik bestand aus Recitativen und Chören (Cavalieri soll zuerst das Recitativ angewendet haben), welche im einfachsten Contrapunkt ohne Imitation und Fuge gesetzt waren. Die handelnden Charaktere waren: il Tempo (die Zeit), Corpus (der Körper), Mondo (die Welt) und das menschliche Leben (la vita humana). Die beiden letzteren waren besonders bunt bekleidet. Eine dazwischen gelegte Symphonie und Ritornell wurde von einer grossen Anzahl von Instrumenten gespielt. Die Aufführung konnte mit und ohne Tanz, welcher unter Gesang und langsamer Bewegung auszuführen war, schliessen. Vier Haupttänzer führten während des Ritournells (ohne Gesang) ein Ballet mit Capriolen und Entrechats aus. Der Inhalt des Stückes war folgender: Sobald der Vorhang aufgezogen war, erschienen zwei Jünglinge, die den Prolog zu recitiren hatten. Nachdem dies geschehen und dieselben abgetreten, erscheint ein handelnder Charakter, „die Zeit.“ Der Ton wird von den Instrumenten hinter der Bühne angegeben. Hierauf erscheint

befand sich noch auf der untersten Stufe der Ausbildung, und es ist aus jener Zeit höchstens von grossem Unfug, der mit den Instrumenten getrieben wurde, zu berichten.“

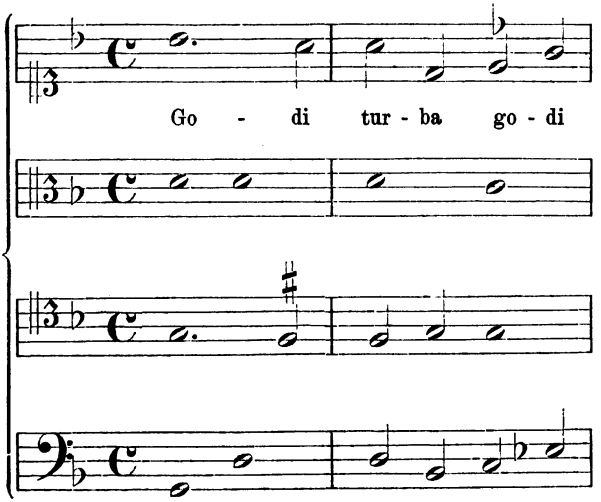
„das Vergnügen“ mit mehreren Gefährten. Letztere haben Instrumente in der Hand und begleiten hiermit ihren Gesang. Jetzt tritt „der Körper“ auf. Derselbe hat bei bestimmten Stellen Halskette, Hutfedern etc. von sich zu werfen. Das menschliche Leben und die Welt erscheinen sehr reich gekleidet, müssen aber, wenn sie von ihrer Umhüllung entblösst sind, elend und kümmerlich erscheinen. — Aus Obigem sieht man, dass dies sogenannte erste Oratorium doch noch sehr primitiv, naiv und seinen Werth nicht durch die Dichtung, sondern durch die Musik erhielt, indem in der Musik hier sämmtliche damals vorhandenen Kunstmittel ihren Ausdruck fanden.

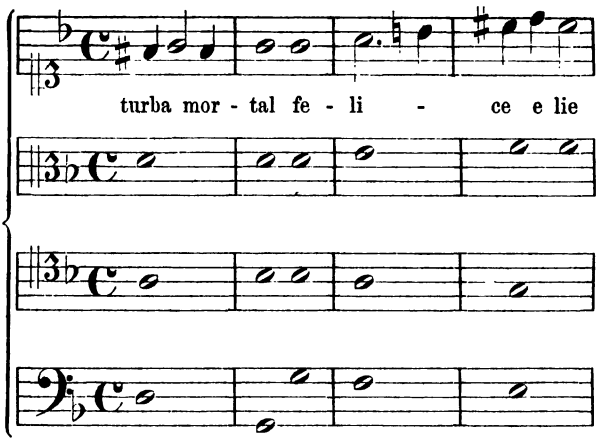
Um zu zeigen, wie weit die Kunst der Composition gediehen war, und um dem Leser einen Begriff des Cavalieri'schen Oratoriums zu geben, lassen wir ein Stück von einem Madrigal von Cavalieri, sowie weitere Stücke aus diesem Oratorium hier folgen.

Questo madrigale fù cantato da Honofrid Galfroducci vagamente sopra un Chitarrone.

La musica è del Signor Emilio de Cavalieri.

Kiesewetter S. 69.

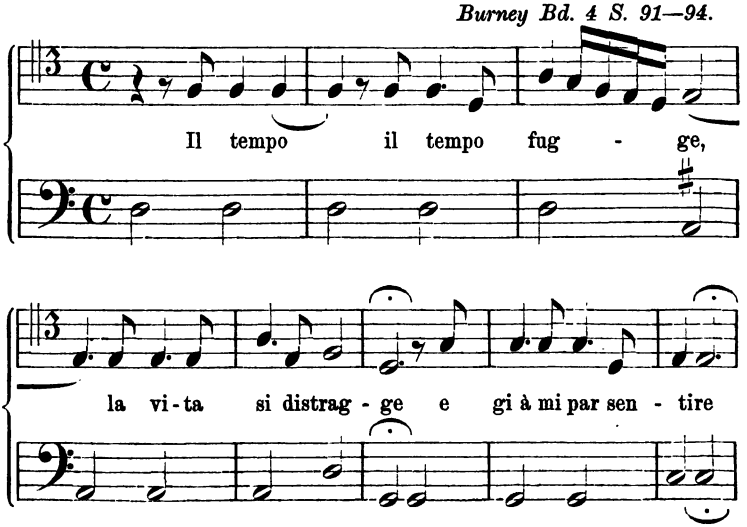




Die ersten Versuche eines dramatischen Styles und Anfänge des Oratoriums.

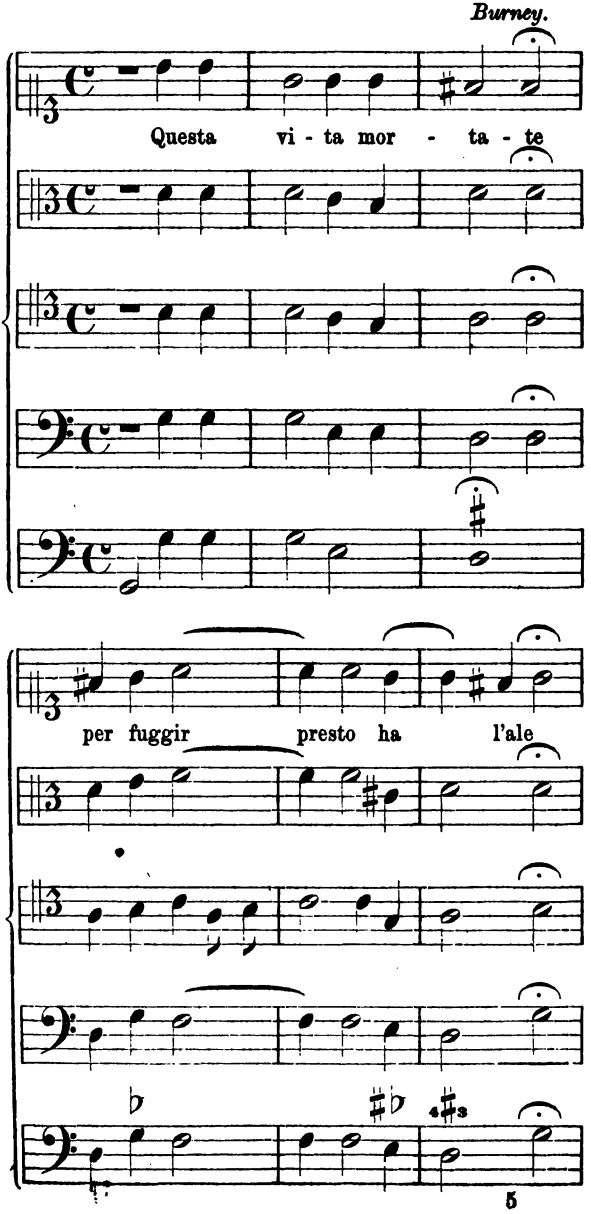
Scenen aus dem Oratorio: L'anima e corpo des Emilio Cavalieri, Rom 1600.

Burney Bd. 4 S. 91—94.



Stück eines Chores aus demselben Oratorio.

Burney.



Weiteres siehe in Burney's Werk.

Was der Oper zu Gute kam, diente, wie schon oben gesagt, zugleich dem Oratorium. Die neuen Formen der Oper: Arien, Duette, Solis, Solis mit Chören, nahm auch das Oratorium auf. Erst im Laufe der Zeit trat beim Oratorium die theatralische Ausstattung in den Hintergrund. Jedoch hielten sich die Oratorien als Bühnenstücke in der Fastenzeit am längsten, so dass selbst Göthe noch 1787 zu Neapel im Theater San Carlos „Die Zerstörung Jerusalems durch Nebukadnezar" sah.

Capitel 6.

Einfluss der italienischen Musik auf das Oratorium. Indirecte Gestaltung desselben durch die Kirchenmusik und Oper. Recitativ und Arie. Die verschiedenen Style.

Von wirklich gutem und bedeutenden Einfluss auf die Weiterentwickelung des Oratoriums waren die Arbeiten der Contrapunktisten. Sie trugen dazu bei, dass das äussere Gepränge immer mehr zurücktrat, und dass die Musik in Folge dessen sich vertiefen musste. Männer, die sich in dieser Weise um das Oratorium verdient machten, waren: der Römer Ottavio Durante, welcher 1608 „Arien divote", zwanzig geistliche Gesänge für eine Singstimme, herausgab; ferner der Deutsche Hieronymus Kapsberger (1600—1630 zu Rom lebend, war auch einer der Ersten, welcher im ariosen Styl schrieb), welcher die „Motette passeggiata a d'una voce" (Motetten für eine Singstimme) schrieb; ferner Claudio Saraccino, Gia, Battista da Gagliano (Sarraccino noch bekannt durch seine „Seconde e terze musice" und „Stabat mater"), sowie der Capellmeister Florido in Rom und Antonio Paggioli, welcher eine Sammlung herausgab, zu der zwanzig Componisten Beiträge lieferten.

Inzwischen schritt die Oper immer weiter vorwärts. Der italienische Componist und Capellmeister an der Markuskirche zu Venedig (seit 1613), Claudio Monteverde, erfindet die Ouverture, welche auch später vom

Oratorium aufgenommen wurde. Dieses die Ouverture ersetzende Musikstück nannte er Toccata. Dasselbe liess er vor dem Aufgange des Vorhanges von den Instrumenten dreimal spielen. Auch machte er schon eine Verbindung von Accorden, die hier vor ihm Niemand gebraucht hatte.

Ehe wir nun die Componisten des 17. Jahrhunderts besprechen, haben wir noch derer zu gedenken, die schon in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts bedeutend für die geistliche Musik wurden. Italien hat jetzt schon hochbedeutende Componisten aufzuweisen. — Schon lange trugen sich die Würdenträger der katholischen Kirche mit dem Gedanken, die Kirchenmusik zu verbessern. Es ist genügend aus der Musikgeschichte bekannt, wie Palestrina[56]) (geb. 1514, seit 1561 Capellmeister an der Liberianischen Hauptkirche St. Maria Maggiore, gest. 1594) vom Concilium in Trient (1562 abermals versammelt) beauftragt wurde, die geistliche Musik in andere Bahnen zu lenken. Hatten doch schon seine Improperien, 6stimmige Messe, Bewunderung erregt. Wir lassen im Anhang die Anfänge einiger berühmter Compositionen von ihm folgen (s. No. 8—9—10).

Bisher war man darauf bedacht gewesen, jede einzelne Stimme melodisch zu entfalten und zu Accorden zu verbinden. Palestrina drängte das harmonische Element in den Vordergrund und gebrauchte es als Mittel des Ausdrucks. Die auf Grund seiner Idee errichteten musikalischen Tonwerke werden dadurch wunderbar und grossartig. Zwar enthielt er sich noch, um die alten Kirchentonarten nicht zu entweihen, eines wirksamen Mittels, der Chromatik. Wir wissen ja, wie Palestrina[57]) die eine Periode abschliesst, eine neue

[56]) Vergleiche Baini „Memorie storica-critiche della vitae delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Vol. 1. 2. Roma 1824." Deutsch von Franz Kandler. Herausgegeben von Kiesewetter. Leipzig 1834.

[57]) Wir brauchen nur seine Improperien (am Charfreitage 1560 in Rom aufgeführt) zu betrachten, so staunt man, wie Palestrina durch solche einfachen und soliden Accordverbindungen solche Wirkungen erzielen kann. Ebenso bedeutend sind seine Messen. Von welcher Trauer zeugt ferner der Psalm: „An den Wassern zu Babel". Von welcher Sehnsucht ist die Musik durchdrungen, wie er singt: „Wie der Hirsch schreit". Von welcher Tiefe ist ferner sein „Crucifixus". — Im Anhange werden wir die Anfänge einiger bedeutender Compositionen von ihm folgen lassen.

anbahnt. Die Musik wurde durch ihn Mittel des Ausdrucks. Inwiefern dies bei dem Oratorium von höchster Wichtigkeit wurde, werden wir bald erkennen.

Zeitgenossen Palestrina's waren der schon genannte Animuccia, der berühmte Madrigalist Marenzio, Nanini und Tomaso Ludovico da Vittoria.[58]) Letzterer kommt hier insofern noch in Betracht, als er (seit 1575 Capellmeister an der Apollinarikirche zu Rom) die Turbae (das waren Volkschöre) zu zwei Passionen (nach Matthäus und Johannes) schrieb, welche noch alljährlich in der päpstlichen Capelle aufgeführt werden. Leider ist es uns nicht gelungen, dieselben zu erhalten. Alle diese Schöpfer des sogenannten grossen und erhabenen Styles trugen nicht wenig dazu bei, dass die geistliche Musik in neue Bahnen gelenkt wurde.

Nehmen wir ältere Musikwerke zur Hand, so wird uns das Gesagte noch klarer. Wir erkennen, was die damalige Musik zu leisten im Stande war. Schon Kircher bemerkt in seiner Musurgia universalis — und dies ist sehr richtig — dass die damalige Musik schon im Stande war, den Affect darzustellen. Er selbst entnimmt die Beispiele dafür Werken jener Zeit. So sagt er Seite 598 also:

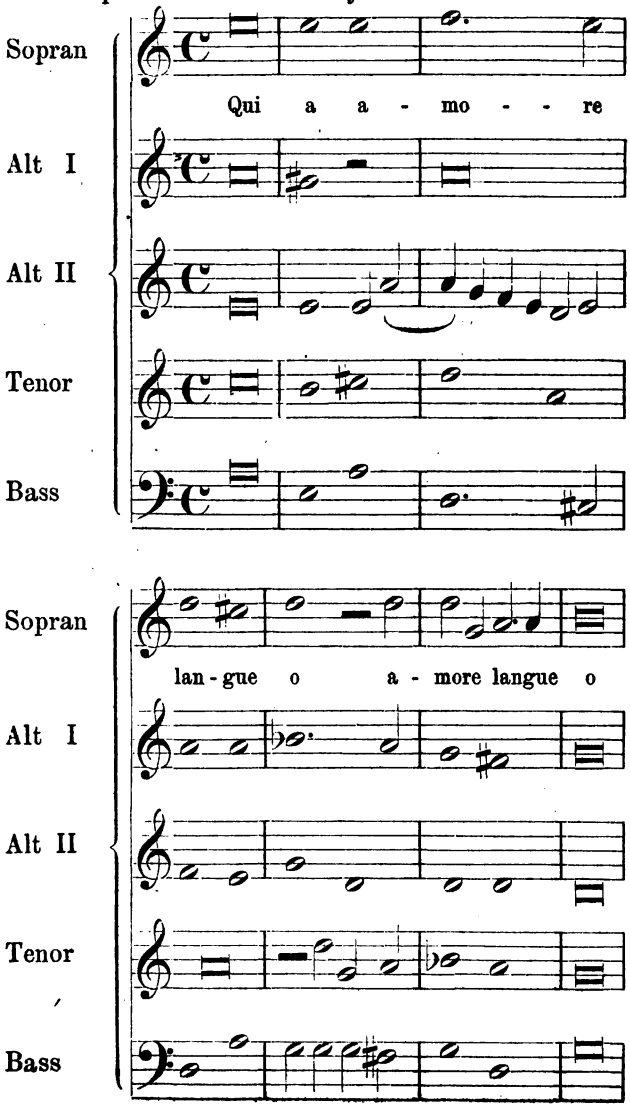
„Octo potissimum affectus sunt, quos musica „exprimere potest. Primus est Amoris. Secundus „luctus seu Planctus. Tertius Laetitiae et Exul„tationis. Quartus furoris et indignationis. Quintus „Commiserationis et Lacrymarum. Sextus timoris „et Afflictionis" etc.

Um Kircher verstehen zu können, lassen wir die von ihm angeführten Beispiele hier folgen. Wir ersehen aus denselben, dass er Recht hat.

---

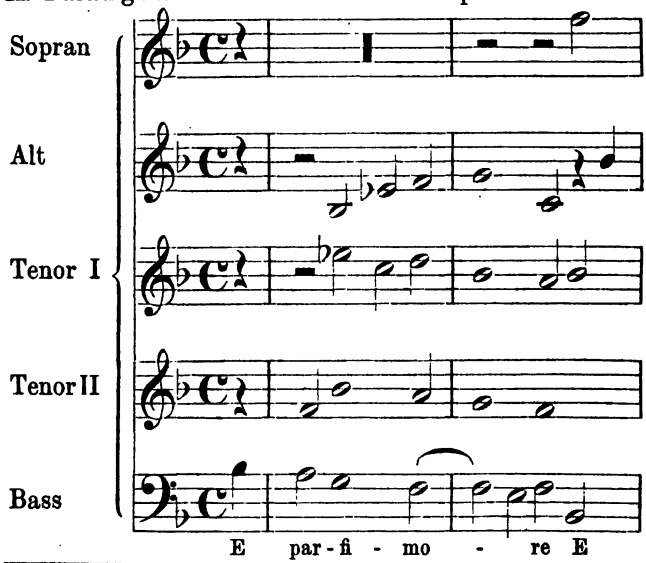
[58]) Berühmt ist sein sechsstimmiges Officium Mortuorum, welches er 1605 für die Exequien der Kaiserin in Madrid schrieb und auch drucken liess. Die Stimmen dieses Werkes fand Proske im Musikarchiv der spanischen Nationalkirche zum heiligen Jacob in Rom und setzte sie auch in Partitur. Proske (vergl. Proske: Musica divina, Rotisbonae 1853. I. p. LIII. und LVI.) sagt von ihm: „Von allen Meistern der römischen Schule hat nächst Palestrina keiner so auf die vollendete Reinheit des Kirchenstils geachtet, als Vittoria".

De Musurgia Antique — moderna (S. 599).
I. Paradigma Affectus amoris,
componirt von Peter Aloysius Praenestinus.

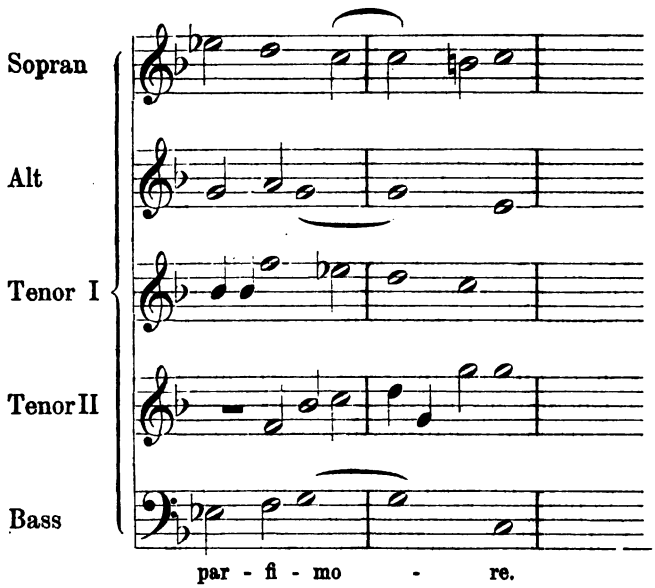


Als Beispiel für den affectus amoris führt Kircher hier den Anfang einer Motette von Praenestinus (Palestrina) an und sagt: „Ueber die Darstellung des Affectes der Liebe bei ihm brauche ich nicht zu reden, seine Compositionen sind gerade in dieser Hinsicht sehr genial, dass man ihnen weder von ihrem Werthe etwas rauben noch sie verbessern kann. Aus weichen und zarten Accorden bildet er hier einen herben und harten Schluss“ etc. Ein Weiteres über den Affectus amoris führt er in der nun folgenden Composition des Fürsten (princeps) von Venosa aus dem Madrigal „Baci soavi si cari“ an und sagt hierüber: „Derselbe hat grosse Verdienste um die Musik und Jeder muss ihn bewundern. Er hat in seinem Madrigal den Affect der Liebe mit so innerlicher Wahrheit dargestellt, dass man sich nichts Vollendeteres denken kann“ etc.

II. Paradigma Affectus amorosi Principis di Venosa.[59])



[59]) Der Madrigalist Carlo Gesualdo, Principe da Venosa (seine Madrigale erschienen von 1585—1613 in sieben Büchern) war ein Neffe des Erzbischofs von Neapel und Schüler des Madrigalisten Pomponio Neuna, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und starb 1614. Durch ihn beginnt auch Neapel sich musikalisch zu beleben.



Als drittes Beispiel für diesen Affect lässt er eine Composition des berühmten Symphonien-Componisten Antonius Maria Abbatinus[90]) folgen und sagt, dass er Zeugen für die Vortrefflichkeit dieser Werke beibringen könne.

Weiter lässt Kircher Beispiele für den Affectus dolorosi folgen, so ein Beispiel des Joannis Troiani (Symphonetae peritissimi, nennt Kircher ihn, et olim Basilica S. Mariae Majoris musicae praefecti prästantissimi). Das Beispiel ist aus einer Motette dieses Componisten (Plange quasi Virgo) entnommen. Kircher sagt, dass der Componist hier in der Darstellung des Schmerzes sich selbst übertroffen habe. Durch eigenartiges und ungewohntes Klingen der Intervalle hat er den Schmerz dargestellt. Auch führt Kircher ein Beispiel für den Affectus doloris aus einer Composition des schon einmal genannten Componisten Abbatinus an und sagt, dass hier nur dasselbe zu sagen sei, wie

---

[90]) Abbatini war, wie auch Allegri, aus der Schule Palestrinas, welche Nanini und Suriano weiterführten, hervorgegangen.

eben vorher. Um ferner den damaligen Kirchenstyl zu zeigen, theilt er Seite 316 eine Hymne mit.

Darüber, wie weit die Fuge damals entwickelt war, giebt uns ebenfalls Kircher ein Beispiel, so Seite 396 eine Fuge nach der Weise Palestrina's, und Seite 397 eine Fuge, welche dieselbe in ihrer ganzen Kunst zeigt. Kircher sagt dort: „Paradigma Melothesias, fugatae, iuxta omnem regularum rigorem institutare in quibus dequartis, secundis, septimis passim sine resolutione, et ligatura vagantibus. Musicum nolim imperitum ferre indicium, docet primo rationem, deinde aures quoque consuluerit.

Es ist bemerkenswerth, dass gerade noch in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts der ariose und recitirende Styl in Aufnahme kam. Schon lange war man darauf bedacht, eine Gesangsweise herzustellen, die es ermöglichte, dass die Textesworte hinsichtlich des Verständnisses, als auch des musikalischen Ausdruckes zu ihrem Rechte gelangen möchten, dass aber zugleich auch dem Rhythmus es vergönnt sei, seine ganze Kraft ausüben zu können. Solchen Anforderungen konnte das mehrstimmige Lied, die mehrstimmigen Tonsätze nicht entsprechen. Als man nun nach einem Gesang suchte, der diesem Zweck entspräche, war man zunächst rathlos. Zwar wusste man, dass die Griechen solchen Gesang besessen haben mussten, aber griechische Documente gab es nicht, griechische Musiknoten kannte man nicht, und die Forschungen eines Bellermann, Fortlage, Westphal waren noch nicht gemacht. — Der Ort, wo das Bedürfniss nach solchen neuen Gesängen vorhanden war, ist Florenz. Hier blühte unter den Medicäern Kunst und Wissenschaft. Hier versammelten sich Corsi, Galilei, Strozzi, Rinuccini, Caccini und Peri. Alle sahen ein, dass der gekünstelte Contrapunkt den Text im Gesange nur noch unverständlicher mache. Von den genannten Männern verfasste der Lautenspieler und Componist Galilei einen Dialog über antike und moderne Musik (Dialoge della Musica antica e moderna, in sua difesa, contr. Gios. Zarlino etc. Fisenza 1581 und 1602). Das Resultat desselben ist, dass die moderne Musik von den Gelehrten verachtet werden müsse. Noch mehr als dies wirken seine Gesänge, die er für eine Stimme componirte. Leider ist von denselben nichts aufgefunden.

Diese Einzelgesänge nannte man Monodien. Jedenfalls ist anzunehmen, dass dieselben sich von einer bewegteren und genau rhythmisch gestalteten Psalmodie noch nicht viel unterschieden haben werden.

Nach ihm führte Caccini (seit 1564 am florentinischen Hofe) diese Compositionen durch seine „Nuove-musiche" fort. Letztere erschienen 1601, waren aber schon früher componirt; hatte sie doch selbst ein Neri mit vielem Beifall gehört. Caccini verfeinerte die Monodie des Galilei. Jedoch schafft er freilich mehr den ariosen Styl, und waren seine Gesänge wirklich Arien, obgleich auch sie in Betreff der Form noch weit entfernt von einer heutigen Arie sind. — Weiteres siehe in Burney's Werk.

Wenn wir hier die Entstehung dieser zunächst weltlichen Kunstformen angegeben haben, so geschah dies, weil dieselben später sich von der Oper in's Oratorium übertrugen.

Nach Caccini machte sich noch Ludovico Viadana um Förderung des Einzelgesanges verdient, indem er letzteren auch in die Kirchenmusik durch seine „Concerti da chiesa" übertrug. Auch führt Viadana den Basso cantinuo, der bei dem ganzen Stück die Grundstimme der Harmonie bildete und durch welchen in entsprechenden Stellen durch hinzugefügte Harmonien von Füllstimmen etwaige Lücken wegfallen, überhaupt die Grundstimmen getragen und der harmonische Apparat der Stimmen vervollständigt wird.

So standen die Sachen, als Emilio del Cavalieri lebte; jedoch auch seine Musik genügte den Wünschen der Bardischen Gesellschaft nicht im Entferntesten. Derjenige, der das Recitativ wirklich erfand, war Jacopo Peri. Durch ihn wurde der neue Styl rappresentativo, recitativo oder parlante ins Leben gerufen, welchen er in seiner Dafne, die er 1595 im Corsischen Hause aufgeführt hatte, angewandt.

Einige Jahre später, im Februar 1600, erscheint nun Cavalieri's Drama „L'anima e corpo" mit Recitativen und Chören (s. Burney IV, 87), in welchem er Peri's neu erfundene Weise anwandte. So waren die hauptsächlichsten Ausdrucksformen Chöre, Arie, Recitative für das Musikdrama vorhanden, um nun auch später auf das Oratorium übertragen zu werden.

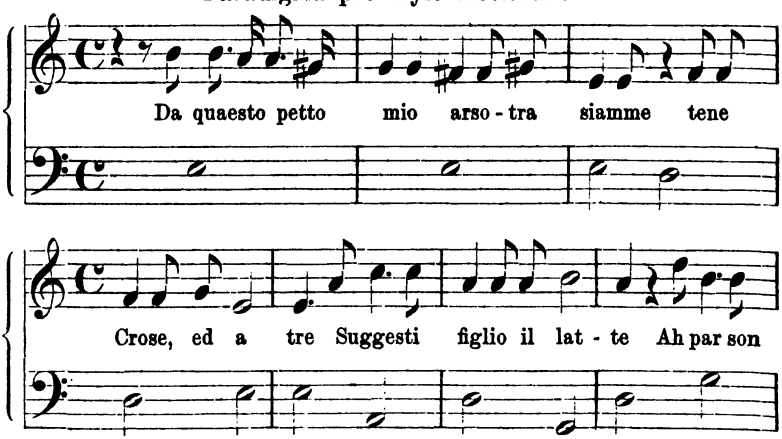
Wie das Recitativ sich sehr bald vervollkommnete und den Ausdruck in jeder Beziehung steigerte, sehen wir nun schon im Anfange des 17. Jahrhunderts durch Claudio Monteverde.

Da durch das Recitativ sehr bald ein charakteristischer Ausdruck erzielt wurde, so mussten auch die Instrumente es versuchen, das, was der Gesang erreicht hatte, nachzumachen, d. h. durch ihr Spiel den Ausdruck zu unterstützen suchen. — Wie weit das Recitativ damals entwickelt war, zeigt uns Kircher.

Nachdem er S. 592 ein Beispiel des vorhin erwähnten Kapsberger, von welchem er einen Satz für Instrumente (zur Zeit des Palestrina'schen Crucifixus kunstgerecht gesetzt) anführte, so führt er uns nun ein Beispiel des stylus dramaticus, den die Theoretiker damals stylus parlante nannten, vor. Derselbe sollte vor allen Dingen den Affect, auf den der Stoff hindeutet, ausdrücken. Als Beispiel giebt er uns S. 594—596 ein Recitativ aus Claudius Monteverde's[61]) „Ariadne" an.

Das folgende Recitativ (das Beispiel zeigt ein Stück) schildert ein Zwiegespräch von Kindern und Eltern, welche zur Höllenstrafe bestimmt sind. Das Recitativ ist im Ausdrucke so wahr, dass man die Klagen und Seufzer der Unglücklichen zu hören meint.

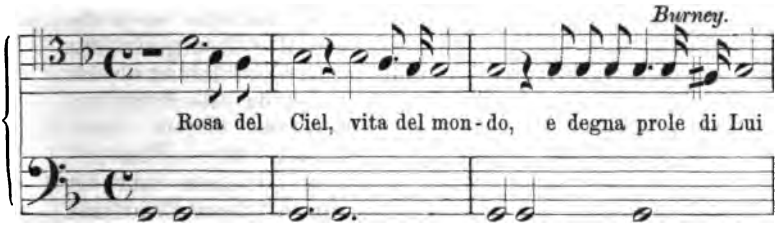
Paradigma pro stylo Recitativo.



[61]) Aus Monteverde's „Orfeo" theilt Burney uns mehrere Beispiele mit.

Ferner theilt uns Burney in seinem Werke noch mehrere Proben mit, z. B.:

No. 16. Anfang des Recitativ aus dem Orfeo des Claudio Monteverdo. Mantua 1607.



Burney theilt uns in seiner History auch den Klagegesang der „Ariadne“ mit.

So war seit dem Jahre 1600 durch die Männer in Florenz der dramatisch-declamatorische Styl gegründet, im Gegensatz zu dem strengen Kirchenstyl Palestrina's. Die Melodie war nun von den Fesseln der Harmonie befreit worden, indem die Harmonie der Melodie untergeordnet wurde. Wengleich diese neue declamatorische Musik sich gegenüber der glanzvollen Polyphonie als sehr dürftig erweist, und man scheinbar an einen Fortschritt nicht glauben mochte, so war der Fortschritt trotzdem da; denn die Melodie war nun selbstständig, konnte also jetzt aus der Phantasie des wahren Künstlers frei herausgebildet und den mannigfaltigen Stimmungen des Textes gemäss gesetzt werden. Trotz des scheinbar dürftigen Anfanges wurde durch die neu entstandene Monodie die moderne Tonkunst angebahnt.

Das war ein Fortschritt! Nicht hatte man jetzt schon eine wirklich dramatische Musik geschaffen — dieselbe sollte es erst werden — wohl aber den Keim zu derselben gelegt, indem man aus der vorhandenen Musik entfernte, was irgendwie den Textausdruck stören konnte.

Deshalb sind die ersten Recitative aber noch arm und dürftig, trocken, bedeutungslos. Hatte man doch noch keine reiche, schöne Melodie und liess die Harmonie fast ganz bei Seite. — So unbedeutend Cavalieri's Oratorium an und für sich war, so hatte es doch den Keim der wahren Oratorienidee, an welche Händel anknüpfte, in sich. — So waren jetzt zwei Style gebildet,

jener erhabene Palestrinaer Kirchenstyl und der weltlich-dramatische Styl. Der erstere hielt streng fest an dem Reichthum der Harmonie und blieb starr, wir wollen nicht sagen todt, während der zweite dürftig blieb. Erst nachdem beide Style sich verbinden und in einander verschmelzen, erst da konnte das wirklich Gute entstehen. Der weltliche Styl musste sich reicher gestalten, der kirchliche lebendiger werden. Die Verbindung dieser Style geschah in nächster Zeit, und ging aus derselben der pathetische Styl hervor. Schon bei diesem Style treten die Unterscheidungen zwischen Kirchen-, Theater- und Kammermusik deutlich hervor. Freilich war es hier nicht zu verhindern, dass der Kirchenstyl in gewisser Beziehung verweltlicht wurde, und geben Viadana's Kirchenconcerte, sowie die Compositionen der Neapolitanischen Schule davon Zeugniss.

Capitel 7.

Italienische Oratorien-Componisten des 17. Jahrhunderts.

Einige Componisten des 17. Jahrhunderts nannten wir bereits. Ihr Einfluss ist für die Entwickelung des Oratoriums mehr oder weniger unbedeutend. Anders aber verhält es sich mit den nun folgenden.

Wir nennen hier von den Männern, die sich um die Oper seria, wie um die weitere Entwickelung des Oratoriums verdient machten, zuerst den gefeierten italienischen Tonsetzer Giovanni Carissimi (geb. 1604 zu Marino im Kirchenstaate in der Nähe von Rom, seit 1628 Capellmeister an der San Apollinari-Kirche zu Rom, wo er auch 1674 starb).

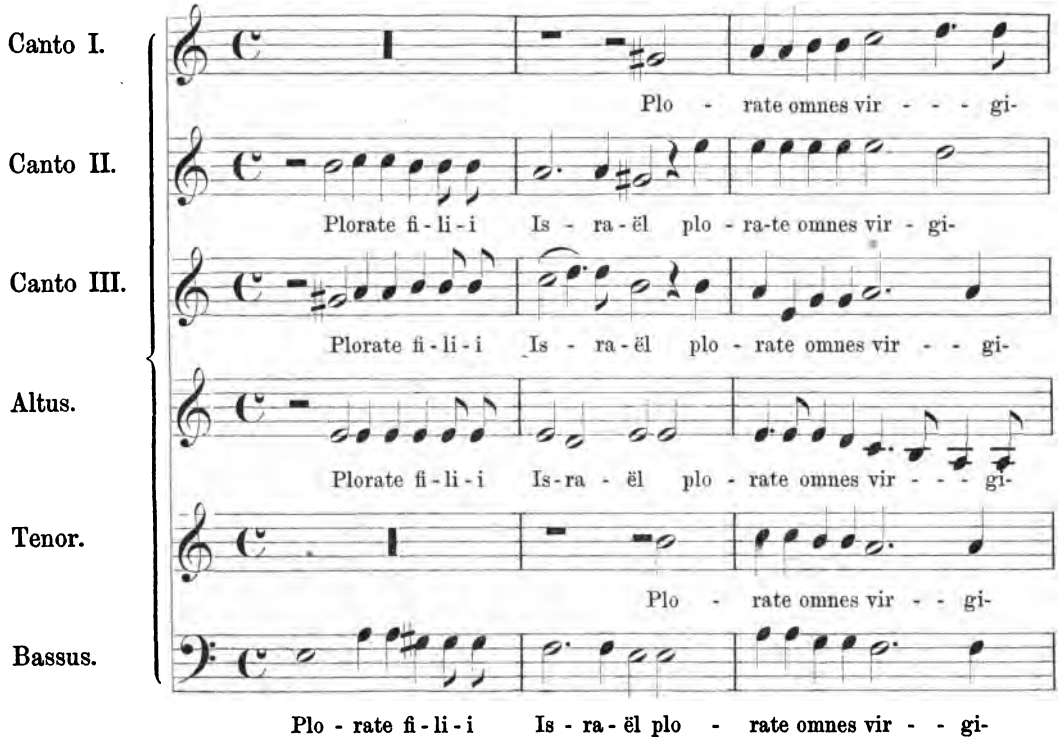
Carissimi hat auf die Entwickelung des bis dahin noch trockenen, weniger lebendigen dramatischen Styles so gewaltig eingewirkt, dass ihm in der Geschichte des Oratoriums ein Ehrenplatz gebührt. Diesen kann er beanspruchen, indem er die mehrsätzige und mehr-

stimmige Kammer-Cantate (vergl. den Aufsatz Cantate in meinem Grundriss der Geschichte der Musik) erfand, vor allen Dingen das Recitativ in einen leichten und fliessenden Gang brachte und es dem natürlichen Redeaccente näherte.

Carissimi gestaltete die Kammer-Cantate zu einer Art dramatischer Scenen mit Recitativen, Ariosen und Ensemblesätzen. Jeder auf Sinnenreiz der Augen berechnete Bühnenapparat wurde ferngehalten; um so mehr musste die Cantate, um dramatisch zu wirken, durch Schönheit der Form, Reinheit des Styls und künstlerischer Behandlung der Stimmen sich auszeichnen. Carissimi wurde weiter bedeutend durch seine Schüler, zu denen A. Scarlatti, Bononcini, Bassani, Mario Antonio Cesti u. A. gehören.

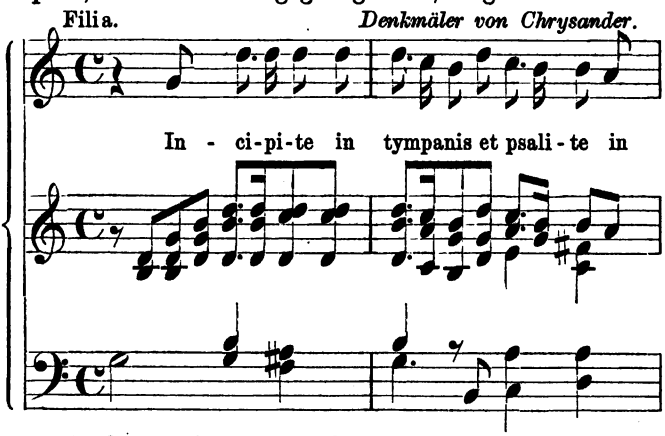
Carissimi schrieb vorwiegend geistliche Musik, nämlich Oratorien, Cantaten, Kirchenconcerte, Motetten, Messen u. A. Er arbeitete nicht weniger als 13 Oratorien, von denen wir Salomons Urtheil, Baltazar, Jonas, das jüngste Gericht und Jephta nennen. Salomon, Baltazar, Jephta, Jonas sind von Chrysander in seinen Denkmälern der Tonkunst herausgegeben. Die Manuscripte der genannten Oratorien befinden sich in der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Kircher und Mattheson (in seiner „Ehrenpforte", Hamburg 1740, No. 35) und Fétis Biographia II, 195 berichten über Jephta und Salomons Urtheil. — Carissimi gestaltet den Chor neu. Derselbe erhält durch ihn schon eine dramatische Gestalt. So hat er es verstanden, in seiner „Jephta", dessen Textesworte er aus der heiligen Schrift entnommen hat, durch den Chor schon den Uebergang von der Freude zum Schmerz, sowie die Verzweiflung des Vaters, der seine Tochter seinem Gelübde gemäss opfern muss, ferner den Trauergesang der Jungfrauen, die die Tochter beklagen, musikalisch schön darzustellen.[b2]) Wir lassen hier einen Theil eines Chores aus Carissimi's berühmter „Jephta" folgen; derselbe giebt ein Bild damaliger vorgeschrittener, geistlich-dramatischer Musik. Zum besseren Verständniss für alle Leser haben wir bei den Beispielen die alten Schlüssel in neue, moderne umgeschrieben.

[b2]) Vergl. Kircher's Musurgia T. I, S. 604.


Canto I.
Plo - rate omnes vir - - - gi-
Canto II.
Plorate fi - li - i Is - ra - ël plo - ra-te omnes vir - gi-
Canto III.
Plorate fi - li - i Is - ra - ël plo - rate omnes vir - - gi-
Altus.
Plorate fi - li - i Is-ra - ël plo - rate omnes vir - - - gi-
Tenor.
Plo - rate omnes vir - - gi-
Bassus.
Plo - rate fi - li - i Is - ra - ël plo - rate omnes vir - - gi-

Wenngleich sich diese von Chrysander herausgegebenen Oratorien[63]) in einer erweiterten Cantatenform bewegen, ist doch das episch-lyrische Element schon vorwiegend. Der Text wird vom Historicus in lateinischer Sprache recitirt, dagegen treten die handelnden Personen in der Darstellung mit Gesang ein. Letzterer ist in Arienform gehalten. Der betrachtende und an die Reden der darstellenden Personen sich anlehnende Chor unterbricht den Einzelgesang und schliesst das Ganze. (Vergl. noch Bitter, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums, S. 75.)

Aus Obigem ergiebt sich, dass die Umrisse der geschichtlichen Oratorien fertig waren, wenn auch natürlich nur in den Anfängen. Spätere Meister haben erkannt und vollendet, was Carissimi begann. Die Musik ist immerhin noch eintönig, wenngleich 6- und 8-stimmige Doppelchöre schon vorkommen, Recitative, Arien und mehrstimmige Gesänge schon vielfach wechseln. Schon an dem Chor aus der Jephta sehen wir die breite Anlage desselben. Folgendes Beispiel (aus Jephta) zeigt uns, wie Carissimi auch in dem Einzelgesange sich bestrebt, die Melodie dem Texte, der Situation anzupassen. Jephta, dem Vater entgegen gehend, singt:



Auch das Recitativ führt Carissimi weiter, indem er es mit besserer Begleitung versieht.

[63]) Chrysander, Denkmäler der Tonkunst, Bd. II, Abtheilung I Carissimi's Werke. (Jephta, Salamon's Urtheil, Baltazar, Jonas.)

Der Leser wird sich ein endgültiges Urtheil über diesen Meister erst bilden können, wenn er Chrysander's Denkmäler zur Hand nimmt und hier Carissimi's Werke studirt.

Obgleich Carissimi die Concertcantate zu einer Art dramatischen Scene (Recitative, Arien, Ensemblesätze) ausgestattet hatte, so hatte er doch, wie wir in den eben gesehenen Beispielen bemerkten, einen wichtigen Schritt zur Gestaltung des Oratoriums gethan. Nach Dommer's Mittheilung besitzt Chrysander noch elf unbekannte Oratorien von ihm. Alle sind, soweit Dommer sie dort gesehen, edel und gross in der Anlage. Der Chor spielt eine mächtige Rolle darin und einige Chöre sind mehrchörig. Sie sind meist von zwei Violinen und Orgel, einige nur von der Orgel allein begleitet, der Text ist durchweg lateinisch.

Wenn wir den vorliegenden Chor von Jephta betrachten, so ist der Einfluss der Venezianischen Schule, namentlich Gabrieli's, hier nicht zu verkennen, obgleich Gabrieli nach unseren hierüber speciell angestellten Forschungen direct zum Oratorium in keiner Beziehung steht. Indirect aber, indem er seine Kraft dem Chorgesange widmet und hier nach Wahrheit im Ausdrucke strebt, ist er unbewusst der Vorarbeiter zum heutigen Oratorienstyl, welcher nachher noch von Scarlatti, Jomelli, Leo und endlich durch die deutschen Meister weiter ausgebildet wurde.

Wie gerade der Chor im Oratorium (wie schon oben gesagt) eine grossartige, gewaltige und einheitliche Masse sein muss, das beweist Gabrieli in seinen drei aus den Antiphonen und Responsorien der alten Kirche zusammengesetzten Gesängen, in welchen er die Inbrunst des Gebets, das Gericht und den Schrecken der Sünder darstellte. Aus der Musikgeschichte ist es ja genügend bekannt, dass schon Gabrieli es verstanden hatte, für zusammengesetzte Tonmassen mit Erfolg zu componiren. Deshalb wusste er seine vielstimmigen, mannigfach gegliederten Chöre so mit Geschick zu componiren, dass er durch dieselben hohe Effecte erzielte, um so mehr, als er mit der religiösen Begeisterung den wahren Ernst zu verbinden wusste. Man konnte ihn daher mit Recht den Palestrina Venedigs nennen. — Der Chor hatte im Oratorium schon jetzt eine höhere

Bedeutung, als in der Oper, wenngleich zu bemerken ist, dass die Chöre in der nächsten Zeit in den Oratorien immer seltener werden.

Zeitgenossen und Schüler von Carissimi waren noch Giovanni Paolo Colonna (geb. 1640; derselbe schrieb 1680 das Oratorium „Basilio"), Francesco Tosi und die Brüder Marc Antonio und Giovanni Battista Bononcini; beide waren in Modena geboren und die Söhne des berühmten Giovanni Maria Bononcini. Fétis giebt das Geburtsjahr des Marc auf 1675, seinen Tod auf 1726 an; Gerber lässt ihn schon 1696 in Wien sein; 1721 finden wir ihn als Hofcapellmeister in Modena; er schrieb 1709 das Oratorium „La Decollazione di Giovanni Battista", 1711 L'Interciso. — Das Geburtsjahr Giovannis ist in Dunkel gehüllt; vielleicht ist er 1676 geboren; sicher wissen wir, dass er am 1. Juli 1700 Hofcompositeur Kaiser Leopold I in Wien wurde und in dieser Stellung bis 1711 blieb. Während dieser Zeit componirte er zwei Oratorien, und zwar das eine „La conversione di Maddalena" 1701. Ferner schrieb er das Oratorium „Giovate figlio di Sauli", welches bei dem letzten Brande der Copenhagener Bibliothek verloren ging. (Vergl. Arey v. Dommer S. 427—28). Ausserdem schrieb er noch mehrere Oratorien, so ein „Interciso", wovon das Manuscript die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt. —

Pier Francesco Tosi, seit 1705 Hofcompositeur Kaiser Josef I, war 1647 in Bologna geboren, war bekanntlich ein guter dramatischer Sänger; er schrieb 1701 das Oratorium „Il Martirio di S. Catterina"; er starb 1727 in London. —

Bemerkt sei an dieser Stelle noch, dass die Wiener Hofcompositeure und Hofcapellmeister fast alle Oratorien schrieben. So schrieb der 1605 zu Verona geborene Hofcapellmeister Antonio Bertali mehrere Oratorien, von denen noch drei in Wien liegen, zwei von 1663 und „La Strage degli innocenti" von 1665; ferner schrieb der zu Bertali's Zeit angestellte Vice-Hofcapellmeister vier Oratorien (1666, 1670, 1671 und 1672). Allen voran war der 1668 zum Vice-Capellmeister ernannte Antonio Cesti, und in der Menge der dramatischen Werke überbot alle der zu Ferrara 1642 geborene

Capellmeister der Kaiserin Eleonore „Antonio Draghi“ 29 Oratorien soll dieser Mann geschrieben haben.

Endlich finden wir auch einen Deutschen, Heinrich Schmelzer, der als Director der Instrumentalmusik Kaiser Leopold I die Oratorien „Die Stärke der Liebe beim heiligen Grabe“ (1677) und „Le Momorie dolorose al sepolcro“ (1678) schrieb. Ferner schrieb der Hoforganist (seit 1683) Ferd. Tobias Richter das Oratorium „Altera Betlehem“ (1684) und „La Morte di S. Ermenegildo“ (1694).

Ferner nennt uns Köchel in seinem Buche „Johann Josef Fux“ (S. 45) noch folgende Männer, die neben den kaiserlichen Capellmeistern und Hofcompositeuren für die kaiserliche Hofcapelle Opern, Oratorien, Cantaten etc. componirten: Franc. Cavalli — Gius. Zamponi — G. Batt. Maccioni — G. Giacomo Arrigoni — Pietro Andr. Ziani (5 Oratorien) — G. A. Boretti — Gius. Tricarico — Tychian (2 Oratorien 1662, 1678) — C. Cappellini, Hoforganist — Ant. Maria Abbatia — Benigne de Bicilly — Ant. Sartorio — Giov. Bonaventura — G. M. Pagliardi — Alessandro Melani — J. P. Pederzuoli (16 Cantaten und Oratorien) — Gius. Gabbrini — Gius. Serini — Ant. Gianettino — Al. Scarlatti — Paolo Castelli — Carlo Caproli — Ber. Pasquini (Organist) — Franc. Passerini — G. B. Bernabei — Agost. Steffani — Gius Pacieri — J. M. Zächer — Andr. Zarabele — Dom. Freschi und noch viele Ungenannte. Auf einzelne dieser Männer kommen wir noch im Verfolg der Geschichte zurück.

Ausser und mit den genannten Männern bildeten Scarlatti, Caldara, Jomelli und Leo den Oratorienstyl weiter. Alexander Scarlatti, ein Schüler Carissimi's, später Capellmeister in Neapel, war für Oper, Oratorium, Kammer- und Kirchenmusik gleich thätig. Hier kommt nur seine Thätigkeit als Oratorien-Componist in Betracht. Er hat nicht weniger als sieben Oratorien, eine Passion und eben so viel Cantaten geschrieben. Bitter sagt über dieselben S. 101—102 Folgendes: „Wenn man von einigen seiner Oratorien auf die übrigen zurückschliessen dürfte, so wären diese sämmtlich von nicht geringem Umfange gewesen, da z. B. sein Oratorium „Sedecia, Re di Jerusalemme“ (1706) nicht weniger als 2 Symphonien, 30 Recitative, 26 Arien, 2 Duette und 2 Chöre, zusammen 62 Nummern enthalten hat. — Ebenso hat

sein Schüler Nicolo Porpora, der Zeitgenosse Händel's und Bach's, geb. 1685, eine Anzahl von Oratorien gesetzt.

Uns liegt von Scarlatti ein seiner frühesten Zeit (dem Jahre 1706) angehöriges Oratorium ohne Titel, „a cinque voci" bezeichnet, vor, das wir hier deshalb besonders erwähnen möchten, weil der Componist desselben, damals 15 Jahre alt, jedenfalls dem in Italien herrschenden Oratorientypus, wie ihn Händel dort vorfand, gefolgt sein wird. Dieses Werk, aus 2 Theilen bestehend, mit 2 Symphonien, 19 Recitativen, 20 Arien und 1 Duett, zusammen 42 Stücke enthaltend, würde für unsere Zeit ein Muster des langweiligsten Kunstgenusses sein. Es ist ein weltliches Oratorium, dessen Inhalt, abweichend von der Entwickelung der Oper und der späteren Oratorien, in Form einer von den lebendigen Reden der handelnden Personen unterbrochenen Erzählung vorgeführt wird. Der Reiz poetischer, dramatischer oder charakteristischer Färbung fehlt. Es ist die Geschichte einer von einem lüderlichen und schlecht berathenen Fürsten entführten Jungfrau, deren Liebe jener vergeblich zu gewinnen trachtet, und die er, da sie mit ihrem Geliebten zu entfliehen sucht, mit diesem tödten lässt. Den Schluss bildet ein Duett der Liebenden vor dem Tode.

Die Musik in den gebundenen Stücken (meist nur über dem Continuo gesetzt) ist eintönig und gewährt weder ein melodisches noch harmonisches Interesse. Nur in wenigen Stücken erhebt sie sich über das Maass des Gewöhnlichen. Sie bewegt sich ausschliesslich in den Formen und den Kreisen des alt-italienischen Opernstyls. Sie lässt deutlich erkennen, dass das Oratorium jener Zeit in Italien nichts war, als die der bühnenmässigen Action entkleidete musikalische Unterhaltung ohne höheren Zweck."

Wir können Scarlatti, obgleich auch schon Carissimi das Seine dazu beigetragen hatte, trotzdem als den Vermittler des grossen und erhabenen Styles ansehen. Wenngleich er in seinen Kirchensachen auf Seite der alten Schule stand, so schlagen doch seine dramatischen Werke eine ganz neue Richtung ein. Melodienreichthum und melodische Schönheit verstand er zu entfalten. Auf diese Weise entwickelte er den schönen Styl. Obwohl er seine Gesangsformen noch nicht breit anlegt, gab er

der Melodie eine feste Gestalt. Das war aber sehr wesentlich. Trotzdem seine Perioden noch kurz sind, so gestalten sich die Motive unter seiner Hand reich und präcis. — Seine Arien bestehen aus zwei Theilen mit dem Da Capo. Ferner verleiht er dem Recitativ eine bedeutende Höhe des Ausdrucks und führt zu demselben das Accompagnement mit Musik ein. So erzählt Burney in seinem Reisetagebuche I, 214, dass er bei seiner Anwesenheit in Rom in den Archiven des Collegiums Girolamo della Carita ein Oratorium des Scarlatti, in welchem begleitete Recitative gewesen wären, gesehen hätte.

Ferner hat Burney das Manuscript eines Oratoriums von ihm in der Chiesa nuova in Rom gefunden, welches eine merkwürdige Ouverture enthielt, deren Styl sich von dem damals herrschenden Opernstyl unterscheidet. Modulation und Ausdruck der Recitative, von denen manche mit unterbrochenen Accorden begleitet sind, sind ausgezeichnet. Geschmacklosigkeit verachtete er. Die Arien sind alle pathetisch, dem Texte angemessen. Als Probe theilt Burney uns eine Arie mit, von welcher wir ein Stück hier folgen lassen.

(Siehe nebenstehend).

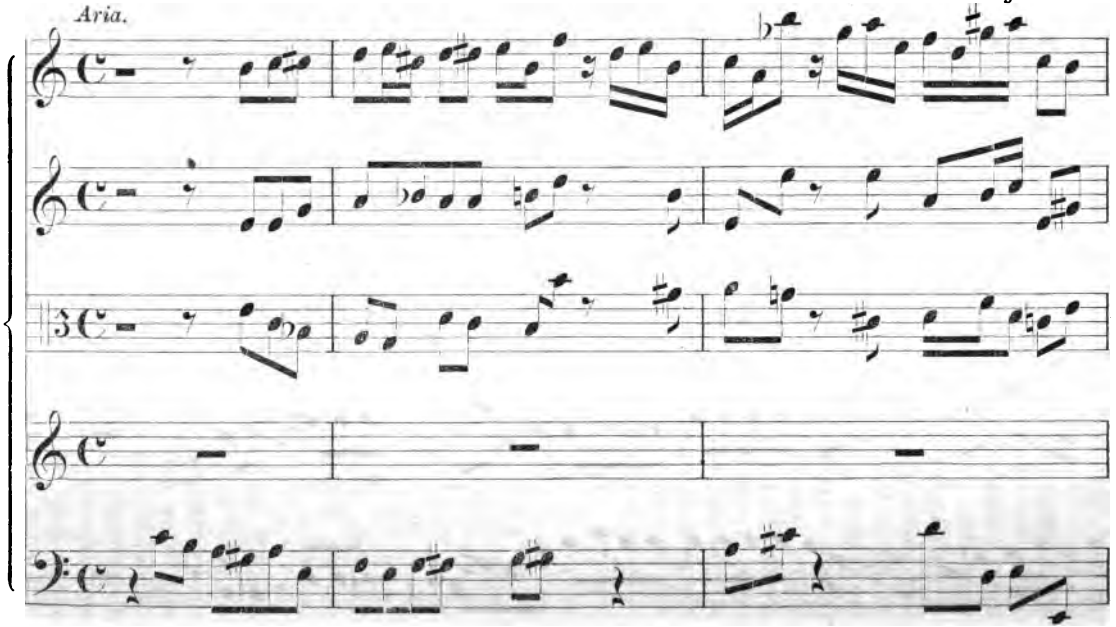
A. Scarlatti kennt die Musikgeschichte als den Vermittler des grossen Palestrina-Styles mit dem schönen. Wenngleich Scarlatti auch zu den Vertretern des gelehrten Contrapunktes gerechnet werden muss, so zeichnen sich seine dramatischen Werke durch Schönheit der Melodie, Fülle und gesanglichen Reichthum aus, so dass von Vielen Scarlatti nicht mit Unrecht als der Begründer der modernen italienischen Oper betrachtet wird. Giovanni Bononcini, Caldara, Conti (alle drei in Wien thätig) folgen seinen Bahnen. — Bekannt ist ferner, dass Scarlatti der Vater der Da Capo-Arie war, dass er ferner bei dem bis dahin nur von einem Bass begleiteten Recitativen das Orchester-Accompagnement einführte.

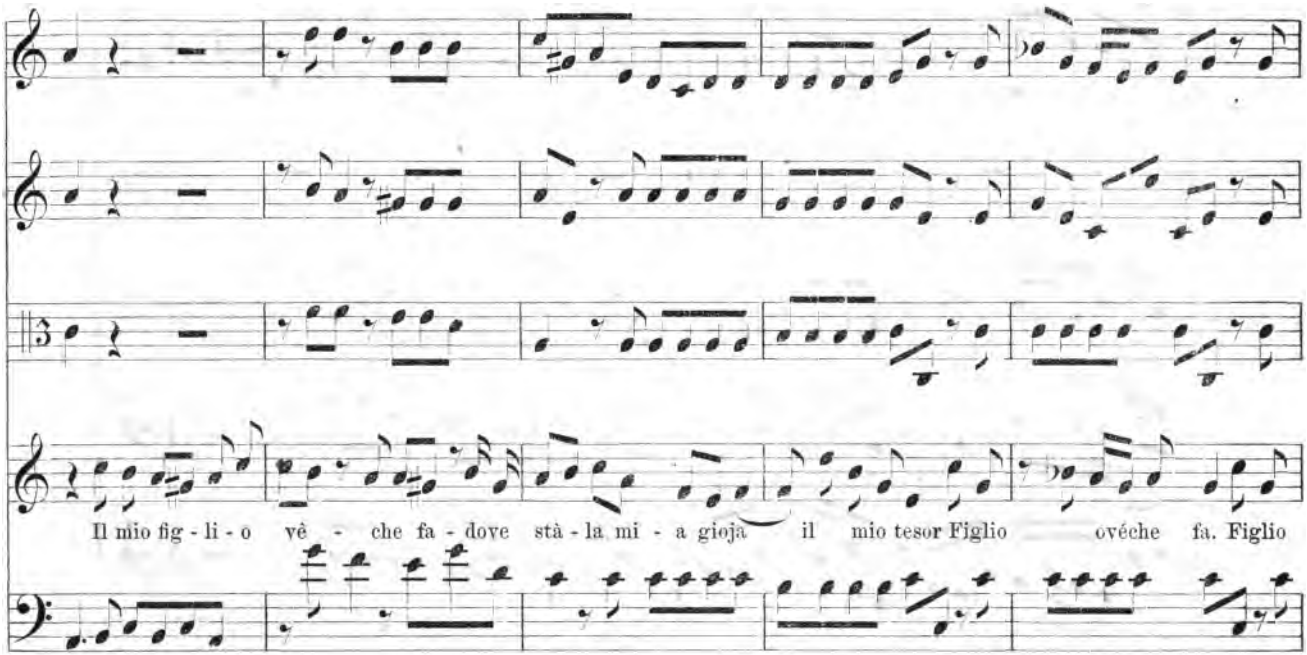
Trotz alledem war zu jener Zeit der Unterschied zwischen Oper und Oratorium nicht gross; konnte man doch die Mehrzahl der italienischen Oratorien zu dieser Zeit auch eben so gut noch mit dem Namen l'opéra spirituel bezeichnen.

Da ja die Instrumentalmusik im Oratorium eine so hohe Stellung einnimmt, so ist es nicht unwichtig zu

Alessandro Scarlatti.
Burney.

Aria.




Il mio fig - li - o vè - che fa - dove stà - la mi - a gioja il mio tesor Figlio ovéche fa. Figlio

vernehmen, dass Scarlatti den Gebrauch der Bogeninstrumente (von Blasinstrumenten war keine Rede, auch waren selbige dazumal wegen ihrer Unvollkommenheit schwer rein zu blasen und in bestimmte Stimmung zu bringen) verfeinerte und veredelte, indem er begann, für dieselben eigene Motive zu schreiben und überhaupt die Begleitung (wie obiges Beispiel beweist) nicht mehr unisono, sondern obligat zu entwickeln. Von Scarlatti's vielen Tonschöpfungen ist leider nur wenig geblieben.

Burney giebt im 4. Bande (S. 121 u. 171) weitere Bruchstücke; Bitter theilt uns in seinem Werke (S. 101) folgende Oratorien von ihm mit:

1. „I dolori di Maria sempre vergine". 1693.
2. „Il sacrifizio d'Abramo". 1703.
3. „Il martirio di Santa Teodosia". 1705.
4. „La concessione della beata Vergine".
5. „La Sposa de' sagri cantici". 1710.
6. „San Filippo Neri". 1718.
7. „La Vergine addolorata". 1722.

M. Fürstenau theilt uns ferner mit, dass auf der königlichen Bibliothek in Dresden noch folgende Oratorien von ihm liegen:

„La Colpa il Pentimento la Gracia"
(Orat. per la Passione di nostro Signore),
„Il Sedecia",
„Trionfo della gracia".

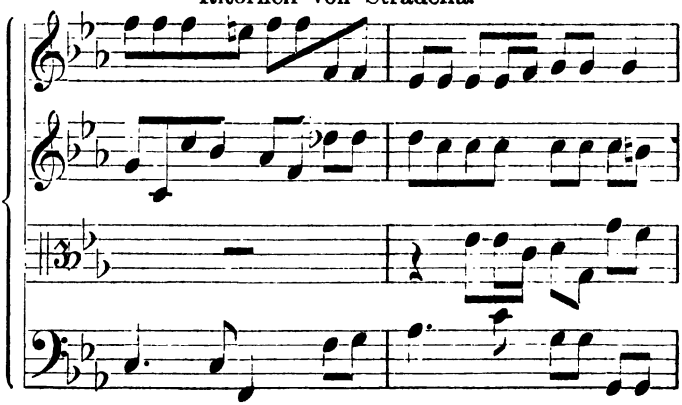
Von weiteren Componisten, die das Oratorium in Italien hoben, gehören die folgenden der II. Hälfte des 16. und I. Hälfte des 17. Jahrhunderts an: Stradella, Steffani, Buononcini, Caldara, Leo, Clari, Pistocchi, Biffi, Marcello durch sein Oratorium „Judith", Chardieri, Amadori, Sachini, Pergolesi.

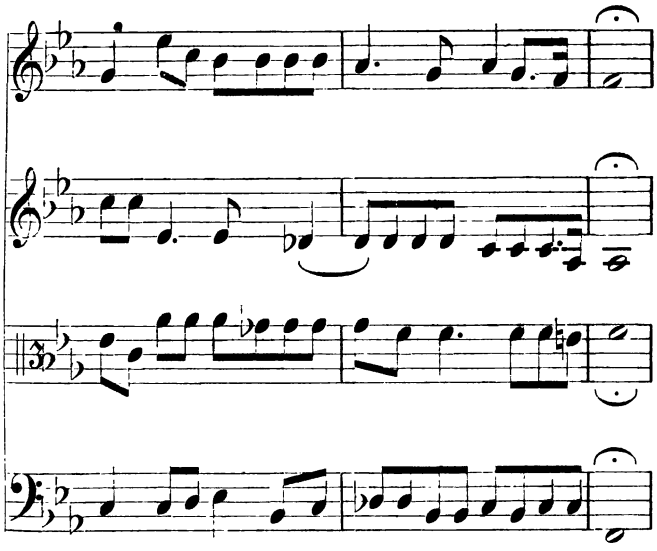
Bei der Aufzählung dieser Componisten liessen wir den heutigen Begriff für Oratorium nicht strenge walten, indem wir auch das Stabat mater (Pergolesis) zum Oratorium rechneten. — Stradella führte sein Oratorium „Johannes der Täufer" 1676 in der Kirche zu S. Laterane in Rom auf. Die vierstimmige, drei Sätze enthaltende Ouverture war fugirt und gut durchgeführt. Das Oratorium beginnt mit einem Recitativ und einer Arie des Johannes, die für hohen Tenor gesetzt ist. Ein zweites Recitativ führt zu einem Chor der Jünger

über. Ein Dialog zwischen Johannes und einem Chor folgt. Ein bewegter achtstimmiger Chorsatz mit Begleitung schliesst sich diesem an. Darauf folgen: Recitativ, Arie, ein einstimmiger Gesang mit vier selbstständigen Stimmen begleitet, ein Terzett, eine Bassarie. Ein vierstimmiger Chor mit Fuge und ein Duett bilden den weiteren Inhalt desselben. (S. Böhme's Orat. S. 22). Wir werden die genannten Componisten der Reihenfolge nach in aller Kürze besprechen.

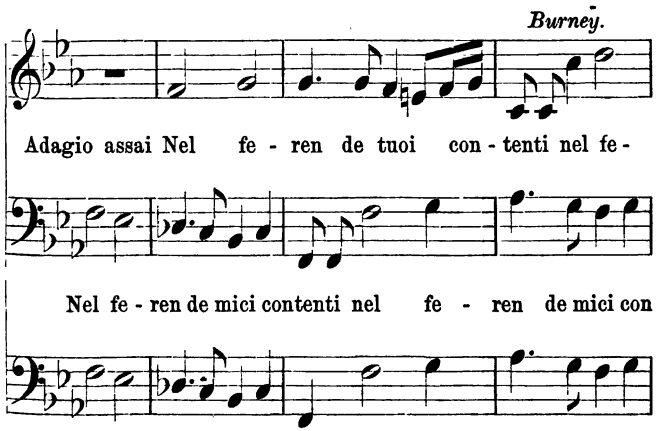
Alessandro Stradella (1645 zu Neapel geboren, bekannt wegen seiner einschmeichelnden, lieblichen Melodien unter dem Titel „Apollo della Musica", 1678 zu Genua meuchlings ermordet) nimmt unter den italienischen Tonsetzern der I. und II. Hälfte des 17. Jahrhunderts einen hohen Rang ein, besonders aber ist seine Bedeutung für das Oratorium nicht zu unterschätzen. Ausser seinen Opern gehört zu seinen besten Werken sein aus dem Jahre 1676 stammendes Oratorium „S. Giovanni Battista" für 5 Stimmen mit Instrumentalbegleitung. Dies Oratorium kannte Burney, und muss dasselbe nach seiner Beschreibung (History IV., 105) grosse Schönheiten enthalten. Burney theilt ein Duett und ein Ritornell aus demselben, wovon wir etwas hier folgen lassen, mit; ebenso Martini, Sagg. fond II., 17. — Dasselbe ist würdig und dem Texte entsprechend und legt ein glänzendes Zeugniss von Stradellas Begabung ab. — Ebenso zeigt uns das folgende Ritornell eine tüchtige Fuge.

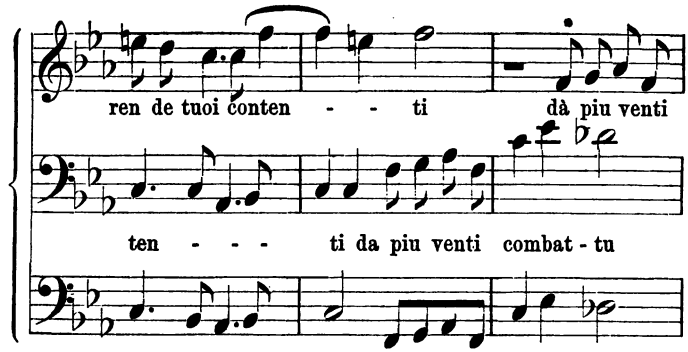
Ritornell von Stradella.

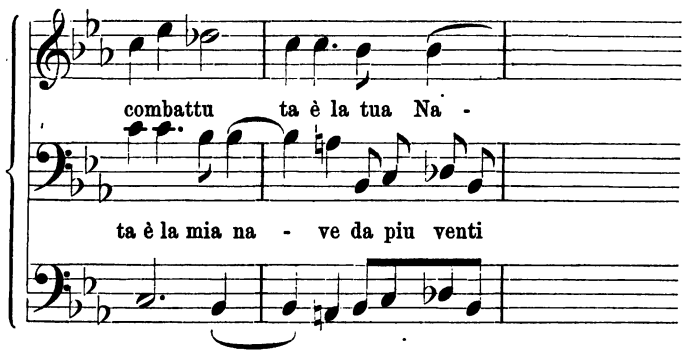




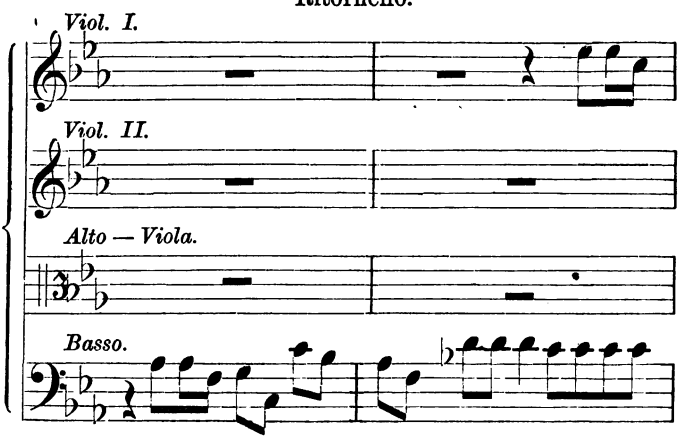
Anfang des Duettes in
the Oratorio of St. John the Baptist,
by Allessandro Stradella.

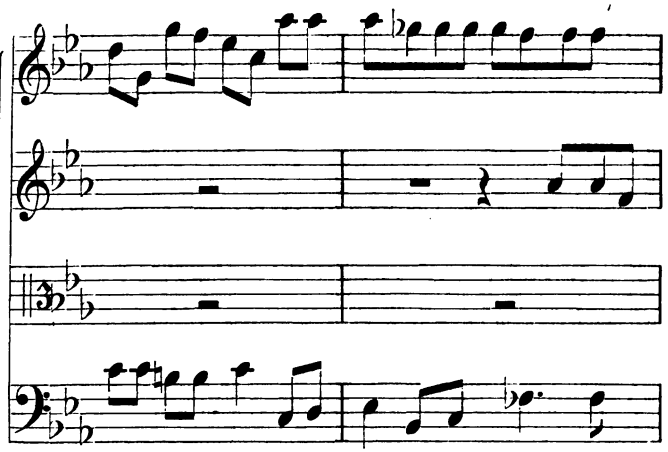



ren de tuoi conten - - ti dà piu venti
ten - - - ti da piu venti combat - tu


combattu ta è la tua Na -
ta è la mia na - ve da piu venti

Ritornello.


Viol. I.
Viol. II.
Alto — Viola.
Basso.



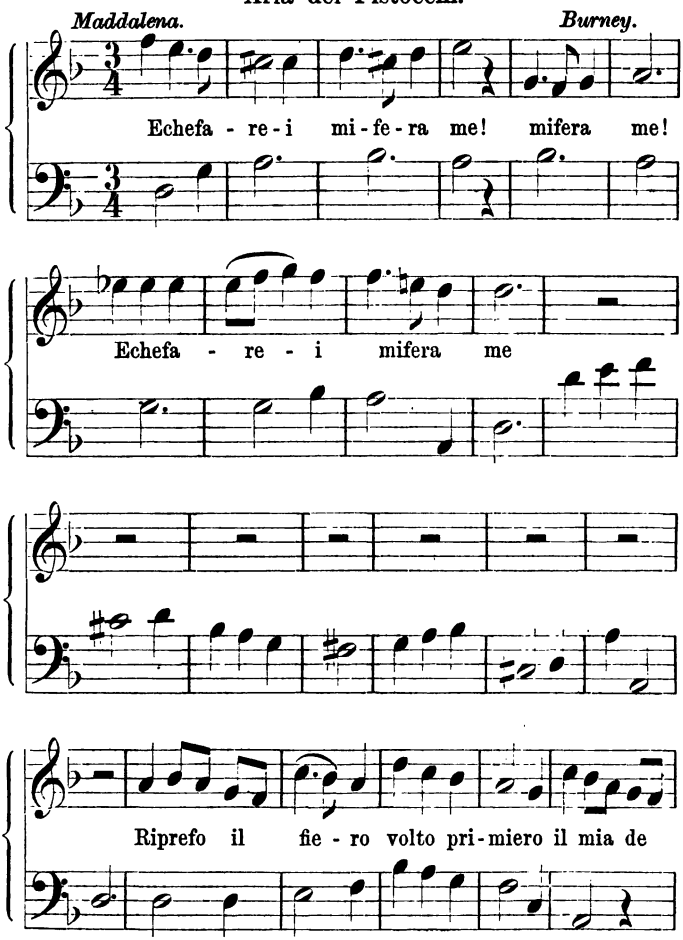
Ferner nennt uns Fetis ein II. Oratorium von ihm, welches aus dem Jahre 1681 stammt; dasselbe hat den Titel „Susanne“ und war ebenfalls 5stimmig mit Orchester. — Wenn schon Carissimi die hohe Bedeutung des Chores als Mittel des Ausdrucks des bei der Handlung betheiligten Volkes erkannt hatte, so kann man ein Gleiches auch von dem begabten Componisten und Sänger „Stradella“ behaupten.

Agostino Steffani (geb. 1655 zu Castelfranco, gest. 1730) hat durch sein „Stabat mater“ für 6 Singstimmen, 2 Violinen, 3 Violen, Violoncell und Orgel eine wahre Perle der Kirchenmusik geschaffen. Das ganze Werk ist in gediegenem Style gearbeitet, zeigt den gewandten Contrapunktisten und Vocalcomponisten. Chrysander ergeht sich in seiner Händel-Biographie 1, 311 des Längeren über diesen Meister.

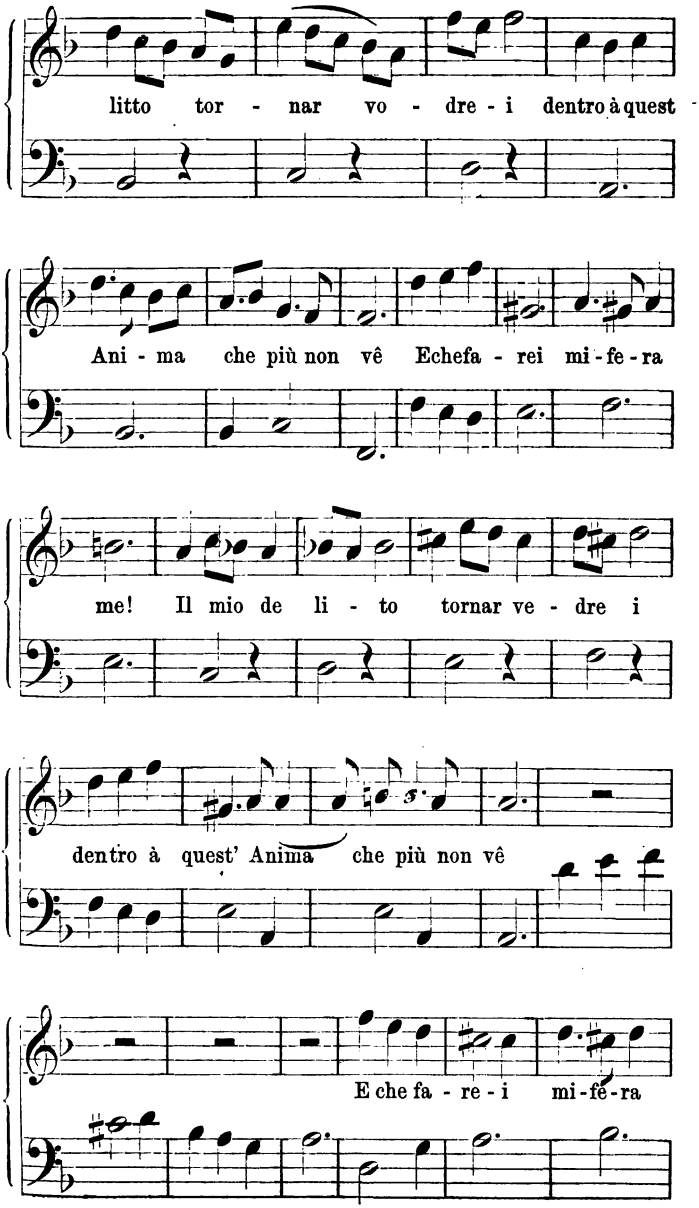
Als weiterer Oratoriencomponist ist Francesco Antonio Pistochi (geb. 1659 zu Palermo, Stifter der Bolognesischen Singschule) aufzuführen. Aus seiner im Jahre 1700 gestifteten Singschule gingen bedeutende Sänger und Sängerinnen hervor. Von seinen Oratorien sind „Il Martirio di S. Adriano“ und „Maria Virgine adorata“ (1698) zu nennen. Von letzterem hat Burney die Musik aufgefunden. Diese Werke zeichnen sich durch edle Tonbildung und äusserste Sorgfalt aus. Seine Recitative sind nach Burney's Mittheilung edel und

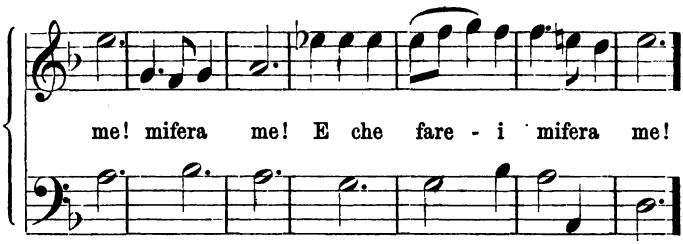
charakteristisch; auch zeichnete er sich als tüchtiger Contrapunktist aus. Das ganze Oratorium hat weder Ouverture noch Chor. Die handelnden Personen sind ein Engel, die Jungfrau Maria, Maria Magdalena und St. Johannes. Als Probe von Pistochi's Styl lassen wir die erste Arie von Maria Magdalena hier folgen. [64])

Aria del Pistocchi.



[64]) Vergl. Burney Bd. 4 S. 114.


litto tor - nar vo - dre - i dentro à quest
Ani - ma che più non vê Echefa - rei mi - fe - ra
me! Il mio de li - to tornar ve - dre i
dentro à quest' Anima che più non vê
E che fa - re - i mi - fé - ra

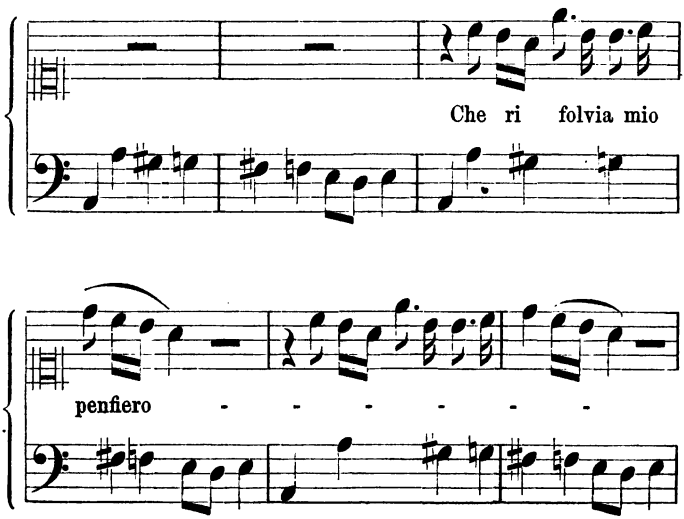


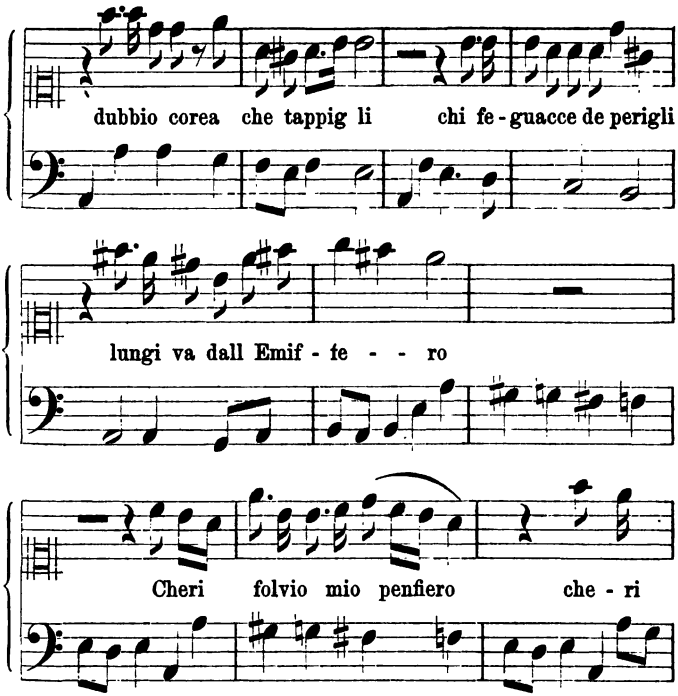
Am Schlusse des Oratoriums, welcher sehr feierlich ist, sind fast alle Grade der modernen Nuancirung des Tones angewandt.

Ein weiterer Oratoriencomponist dieser Zeit ist der italienische Priester Francesco Federici, welcher in der II. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Rom lebte. Er schrieb 2 Oratorien: „Santa Caterina, oratorio con stromenti“ und „Santa Caterina di Scena“ (1676). Burney theilt im 4. Bande zwei Arien aus diesem Oratorium mit, wovon wir aus einer Arie ebenfalls hier etwas folgen lassen.

Santa Caterina.

Aria. *Federici. 1676.*





Zur Instrumentirung verwandte er das heutige Streichquartett. Nach Burney's fernerer Mittheilung hat derselbe die Instrumente hier zuerst in moderner Weise angewandt. So beginnt das erste Oratorium mit einem begleitenden Recitativ, ausgeführt von 2 Violinen, Tenor und Bass; die Begleitung geht hier selbstständig fort, indem die Violinen nie mit der Stimme unisono mitspielten. Der Ausdruck Da capo kommt hier nirgends vor. Das zweite Oratorium ist für 5 Stimmen. Auch dieses beginnt mit einem Recitativ ohne Ouverture. Die Personificationen in diesem Stück gleichen denen der alten Mysterien. Die Hauptcharaktere sind: die heilige Catherina, ein Engel, die Welt, die Eitelkeit, die Reue.

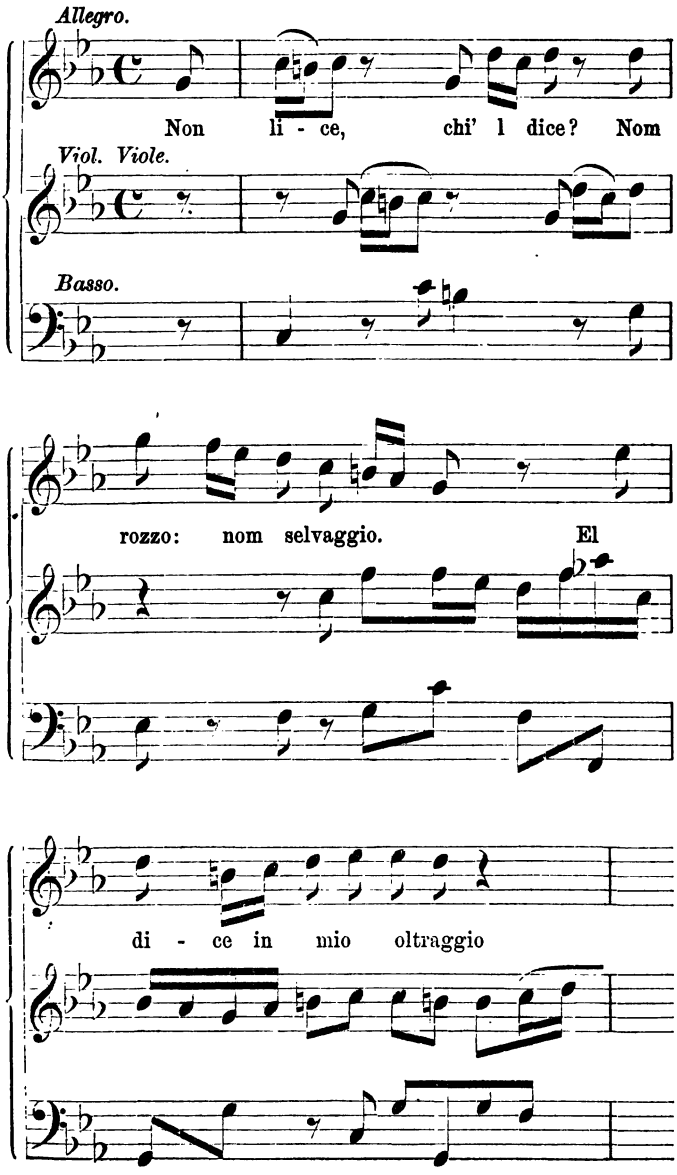
Bedeutender als die zuletzt genannten Componisten für das Oratorium ist Antonio Caldara (geb. um 1670 zu Venedig, gest. 1736 in Wien, wie Köchel mittheilt). — Es ist jetzt besonders ein Ort, der uns in der Geschichte

des Oratoriums fesselt, und das ist Wien. Diese Stadt wird wichtig, indem die dort weilenden Herrscher des Hauses Habsburg mit Vorliebe dem Oratorium ihre Neigung schenkten. Hier in Wien finden wir auch Caldara, der so viele Oratorien geschrieben. Von Caldara's bedeutenden Werken für Kirchenmusik wollen wir hier nicht reden. Caldara schrieb die Oratorien: Tobie — Giuseppe — Assalone — Davide — La passione di Jesu Christi — Daniel — San Pietro in Cesarea — Gesù presentato al tempo — Gesus alemne convertita — Morte e sopoltura di Christo — Christo condamnato — Gionata — Il Battista. Die zuletzt genannten vier Oratorien sind Eigenthum der Königl. Bibliothek in Berlin und wollen wir über diese sprechen; wir erhalten aus denselben ein genügendes Bild über Caldara. Weitere Oratorien sind im Besitz der K. K. Bibliothek in Wien.

Schon bei der Betrachtung eines einzigen Oratoriums von Caldara bemerken wir, dass das ital. Oratorium bedeutende Fortschritte gemacht hatte und dass sich schon durch Caldara das italienische Concertoratorium, welches der Entwickelung des Oratoriums in Deutschland hemmend in den Weg trat, vorbereitete.

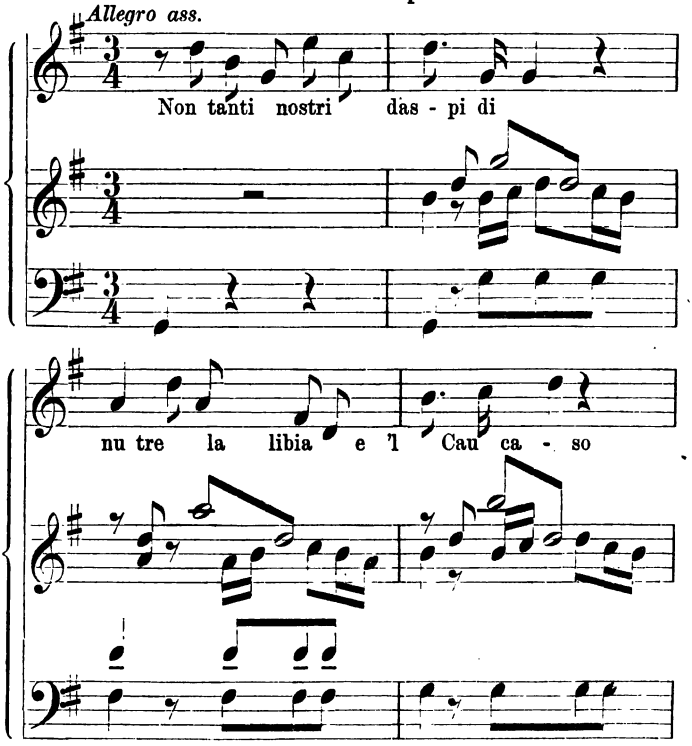
Caldaras Oratorium „Il Battista", welches von Apostolo Zeno gedichtet ist, wurde 1727 zu Ehren Kaiser Karl VI. in Wien aufgeführt. Die Personen sind Giovanni Battista — Erode, Antipa — Erodiade — Salome — Un Discepolo — Illel. Das Ganze behandelt den Tod Johannes des Täufers und zerfällt in 2 Theile. Der erste Theil beginnt mit einem Recitativ, dessen Begleitung dürftig ist und sich über die durch Carissimi eingeführte Begleitung wenig erhebt. Arien und Recitative wechseln; der Chor ist wenig vertreten, gewöhnlich nur zweimal, nämlich am Ende des ersten und des zweiten Theiles. Die Begleitung der Arien geschieht durch erste und zweite Violine, Viola und Basso. Die Begleitung der Chöre geschieht sogar nur durch den Bass. Die Form der Arie ist die schon damals ausgebildete Da capo-Arie. Die Musik ist im Grossen und Ganzen bühnenmässig; jedoch tritt uns Caldara allenthalben als ein edler Componist entgegen; er wird niemals trivial. Die angeführten Beispiele werden das Gesagte beweisen; so die folgende Arie des ersten Theiles.

Arie des Herodes.



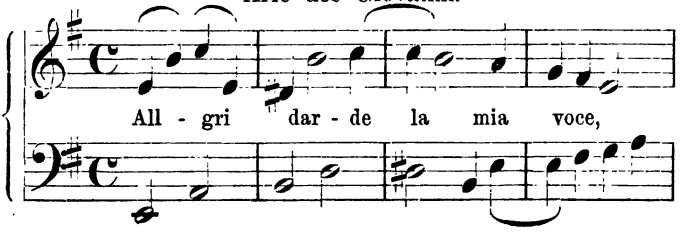
Weniger edel und viel weltlicher ist dagegen folgende Arie:

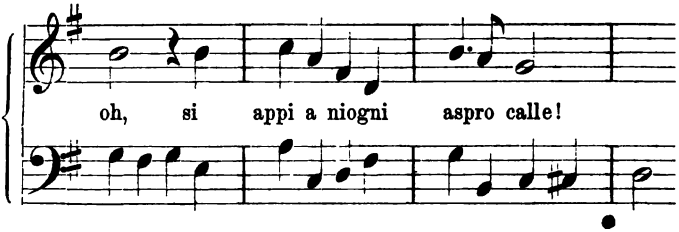
Arie des Discepulus.



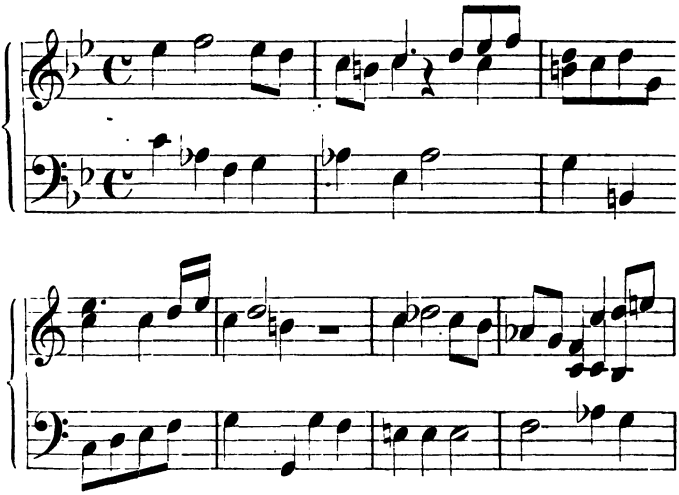
Weit besser dagegen sind die Arie des Giovanni „Algri dar de lamia voce“ und die Arie der Salome im zweiten Theil „Dirvorrei“, wie schon die hier folgenden Einleitungen zu diesen Arien beweisen.

Arie des Giovanni.





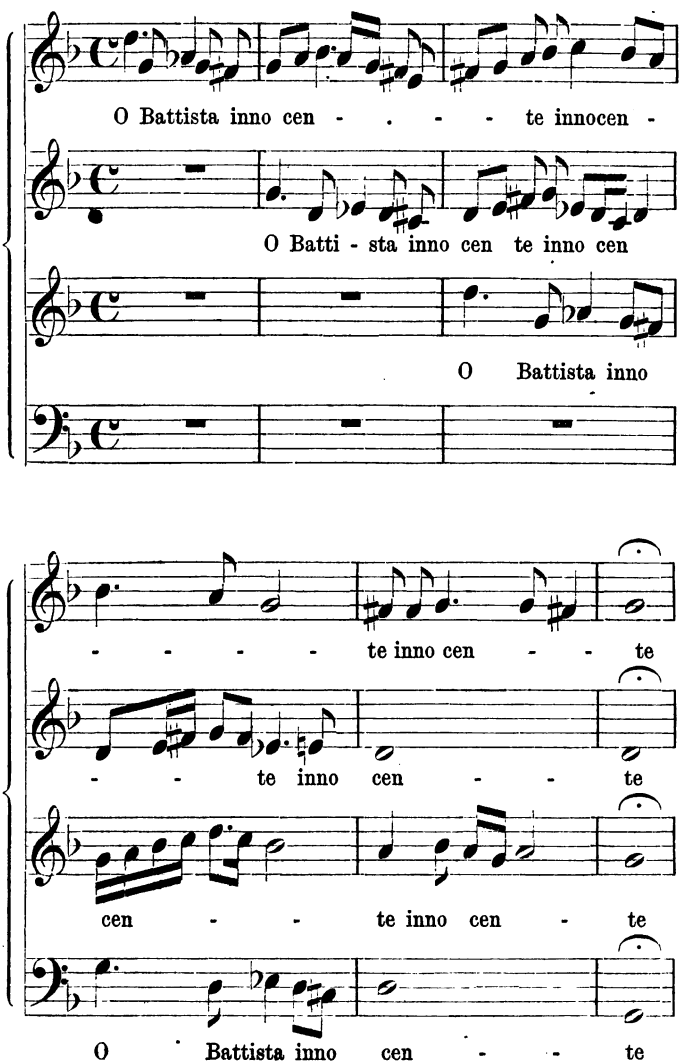
Einleitung der Arie der Salome.



Namentlich diese letzte Arie ist in jeder Weise der Situation angemessen. Die Recitative sind kurz und gut declamirt. Die beiden Schlusschöre sind breit angelegt und gut entwickelt. Umstehendes Beispiel zeigt den Anfang des Schlusschores des ersten Theiles.

Noch grossartiger entwickelt sich der zweite Schlusschor „Sal visse, et al mori l'nom Santo", der bei den Worten „beato lui, chetal mori" in eine kräftige Fuge übergeht.

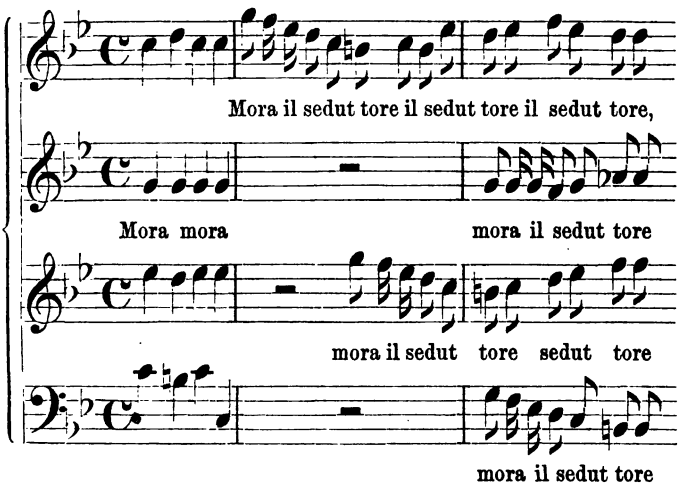
Ausser diesen beiden Oratorien haben wir noch Passionen Caldara's zu besprechen. Die Composition von Passionsoratorien findet sich nur hier und dort. Die Passion ist, wie wir später sehen werden, hauptsächlich eine Frucht der Reformation. Es ist merkwürdig, dass



die Passion besonders von der evangelischen Kirche gepflegt wird; denn ausser Caldara's Bestrebungen finden wir nur wenige derartige Oratorien in der katholischen Kirche vor.

Der Titel der Caldar. Passion heisst: „Christo condannato. Oratorio per il Sepoltro di Antonio Caldara. Parlano Il sacro Testo (Contr. alto) — l'anima conpuncta (Sopran), Pilato (Bass) — Un Capo del Popolo (Tenor) — Cori. Turba del popolo, et altri Angeli assistenti alla Passione di Christo".

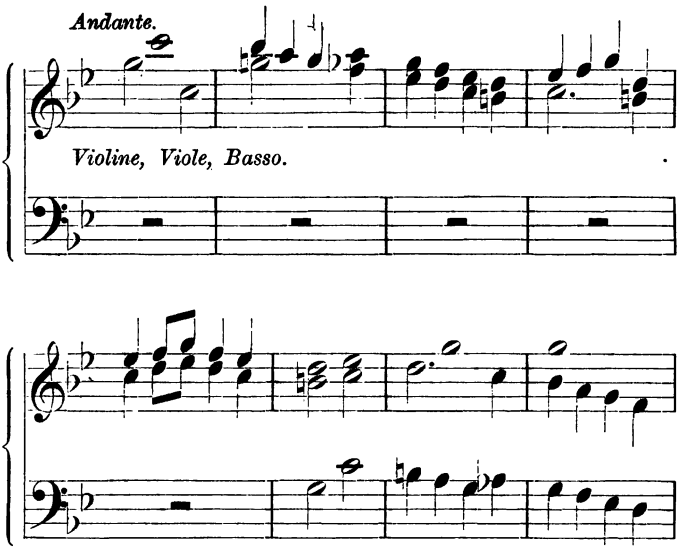
Schon der Titel zeigt uns eine reiche Zusammenstellung und namentlich eine Abwechselung in den Chören. Eine ruhige Symphonie (Adagio, $^4/_4$, c-moll) leitet das Ganze ein. Dieselbe wird später fugirt. Ihr folgt ein Chor des Volkes:



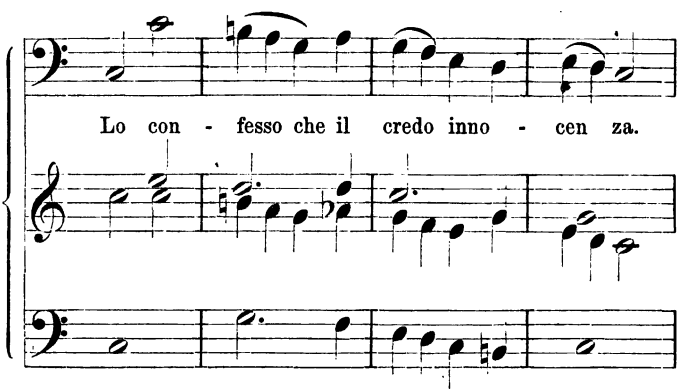
Dies directe geistliche Oratorium zeigt hier schon einen bedeutenden Fortschritt; erstens ist der Chor mehr vertreten, zweitens ist der Chor schon reicher instrumentirt (2 Violi — 2 Violen — Basso).

Der eben angeführte Chor wird später von einem Einzelgesange des Tenors unterbrochen und ist die Begleitung dort choralartig. Ueberhaupt ist dies Oratorium weit ernster und tiefer, als das vorhin besprochene, wie folgende Beispiele beweisen werden.

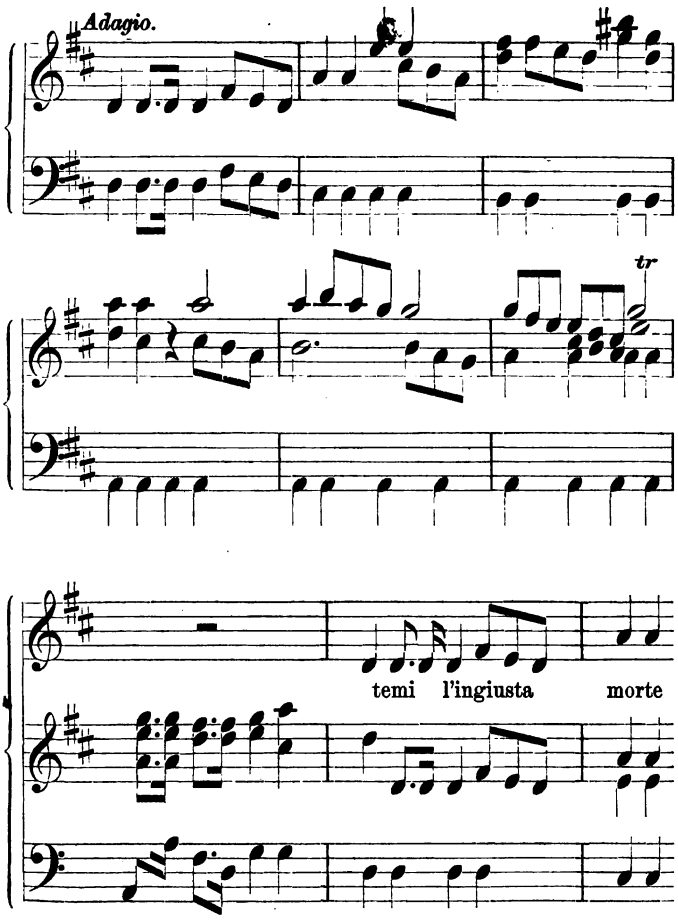
Nach einer Folge von Arien und Recitativen folgt eine Arie des Gasperini, von der wir ein Stück der Einleitung und den Anfang der Arie folgen lassen.



Nach dieser ernsten Einleitung beginnt die Singstimme also:



Nicht minder ernst ist die Arie: Buon Gesu. — Selbst Arien wie die folgende, die sich der Bühnenarie nähern, behalten einige Würde bei.

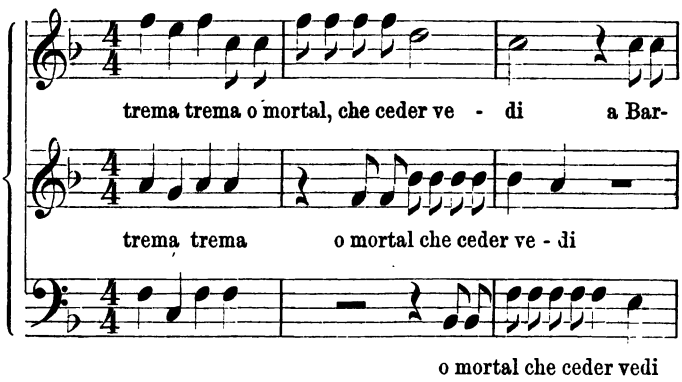


Nur höchst selten kommt es vor, dass wir in diesem Oratorium direct weltliche Arien, wie z. B. die Arie (d-dur) im zweiten Theile: „Ad em Cauro eccelso".

Das Oratorium ist in der Aufeinanderfolge von Chören, Duetten mannigfaltiger, als die vorher besprochenen. Hierin liegt der Fortschritt. Auch enthält es schon Chöre dramatischer Natur, wie z. B. den Chor des Volkes: „A Barabbo si domi la vita, e Giesu si condamni a la morte, a la morte", welcher Chor sich

zwei Mal wiederholt. Den ersten Theil, wie auch den zweiten schliesst der nur vom Bass begleitete Chor der Engel (3st.).

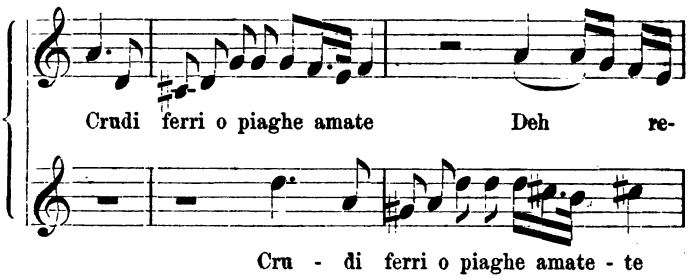
Stück des Schlusschores des I. Theils.



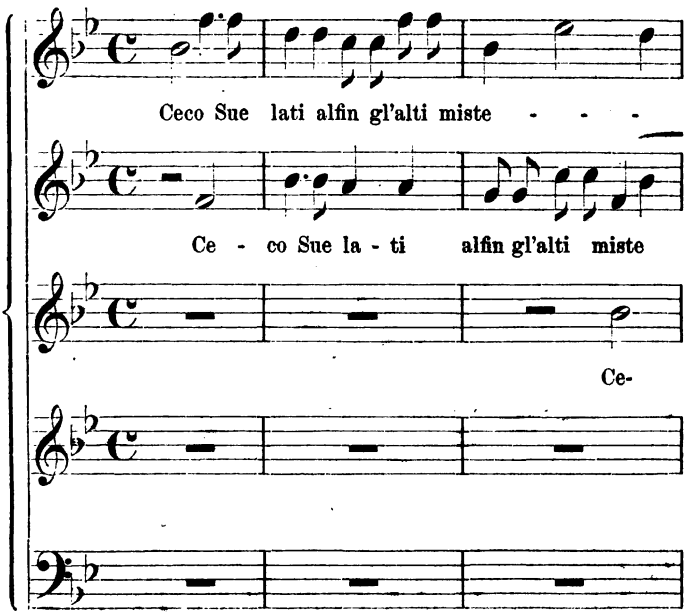
Der zweite Schlusschor „Da gliangioli di pace" beginnt fugirt. — Der zweite Theil enthält ausserdem noch Chöre des Volkes etc. — Die Recitative sind gut declamirt, oft charakteristisch, auch einige mit reicherer harmonischer Begleitung versehen, als die Recitative früherer Componisten.

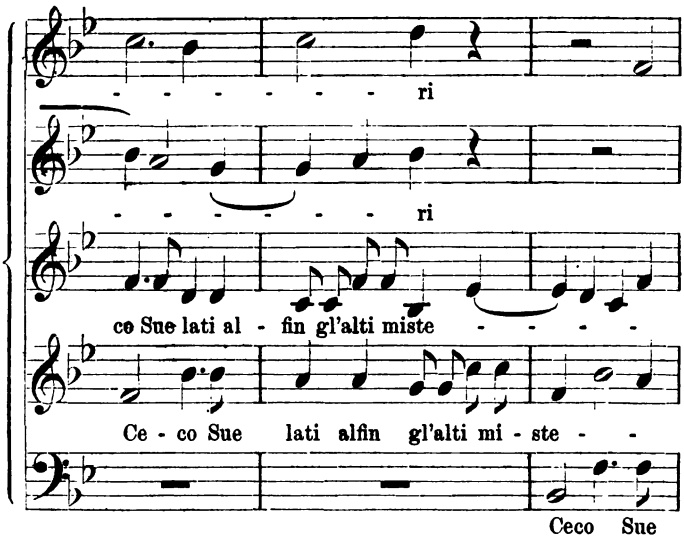
Der Titel des dritten Werkes von Caldara, das wir noch kurz besprechen wollen, lautet: „Morte e sopoltura di Christo. Oratorio per la settuncene Santa". Poesie von Franco Fozio. — Intercolutori sind: Maria Magdalena (Sopran) — Maria Jacobi (Sopran) — Joseph von Arimathia (Contraalt) — Nicodemus (Tenor) — Centurione (Basso). — Eine charaktervolle Introduzion (d-dur, $^4/_4$, Grave) leitet das Ganze ein. Ihr folgt eine Andante mit Begleitung der Orgel; dasselbe ist ein Fuge, die zwar kunstvoll gesetzt ist, aber ohne Beziehung zum Ganzen steht. Auch dies Oratorium besteht aus zwei Theilen und enthält viele Schönheiten. Hierzu gehört die Arie der Maria Magdalena „Deh, deh sciogliete", bei welcher in der Instrumentirung auch das Fagott hinzutritt; ferner die folgende Arie der Maria Jacobi (Larghetto, $^3/_4$, C-moll; letztere ist nicht allein kunstvoll gesetzt, sondern auch tief ernst und der

Situation angemessen); ferner die Arie „Si vavui-San-l'eccelso motore", sowie das Duett zwischen Joseph und Nicodemus „Crudi ferri"

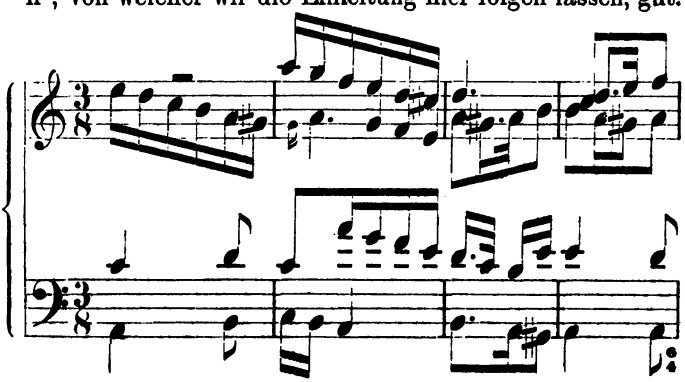


und der 5stimmige Schlusschor des ersten Theiles: „Ceco Suelati".

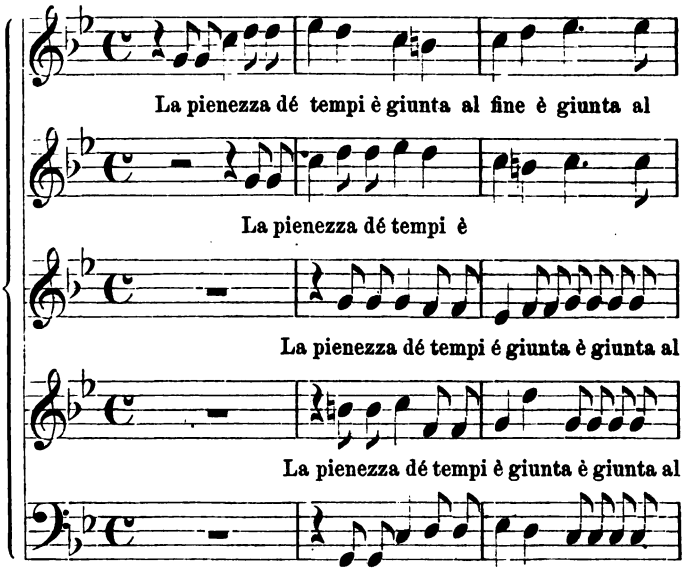




Derselbe ist sehr breit angelegt und in jeder Beziehung grossartig. — Aus dem zweiten Theile heben wir hervor die Arie des Joseph „Verie Aconco", die Arie der Maria Magdalena „Cari marmi" (dieselbe ist merkwürdig durch die Stelle, welche die erste Violine durch ein Solo in derselben spielt und durch den ganzen ausgeprägten Concertstyl); ferner sind die Arie des Joseph „Carto restate in pace" (eine sehr ernste Arie), sowie die Arie der Maria Magdalena „Passaggier qui ferm a il", von welcher wir die Einleitung hier folgen lassen, gut.



Der 5stimmige Chor „La pienezza“ beschliesst das Ganze.



Fassen wir nach den gegebenen Proben das Urtheil über Caldara zusammen: Aus denselben ergiebt sich, dass allerdings das deutsche Element (Caldara lebte als Vice-Hofcapellmeister in Wien) ihn beeinflusst hat; trotzdem ist er aber nur zu den italienischen Componisten zu zählen und sind seine Oratorien im wahren Sinne Denkmäler, indem er das Oratorium wirklich förderte

trotz der bühnenmässigen Sachen, die es enthält. Seine Oratorien zeigen einen tüchtigen Contrapunktisten, der den ernsten Contrapunkt mit dem schönen melodischen Styl zu vereinen wusste, zeigen uns ferner einen tiefen Componisten. Deshalb nennt die Oratoriengeschichte ihn mit Ehren, wenngleich wir nicht verschweigen, dass er seine Oratorien oft wie Opern behandelt hat. Er schrieb 29 Oratorien.

„La Castità al cimento".
„Il Trionfo della Castità, ovvero St. Francesca Romana".
„Maddalena ai piedi di Cristo".
„Santa Flavia Domitilla".
„Cristo condannato" — Text von Pariati.
„La Santa Ferma".
„Il Martirio di S. Terenziano" — Text von Piselli.
„La Caduta di Gerico" — Text von Gargieria.
„Assalone".
„Giaseppo, figli nolo di Giacobe di Rachele" — Text von Zeno.
„Il Rè del dolor in Gesù Cristo coronato di spine" — Text von Pariati.
„Ester" — Text von Fozio.
„La Morte e sepoltura di Cristo" — Text von Fozio.
„Le Profezie evangeliche d'Isaia" — Text von Zeno.
„Il Trionfo della Religione e deli Amore".
„Gioseffo, che interpreta i sogni" — Text von Neri.
„Gioaz" — Text von Zeno.
„S. Giovanni Nepomuzeno".
„S. Battista" — Text von Zeno.
„Gionata" — Text von Zeno.
„Naboth" — Text von Zeno.
„La Passione del N. T. Gesù Cristo" — Text von Metastasio.
„David umiliato" — Text von Zeno.
„St. Elena al Calvario" — Text von Metastasio.
„Sedecia" — Text von Zeno.
„La Morte d'Abel figura di quel del Nostro Redentore" — Text von Metastasio.
„Gerusalemme convertita" — Text von Zeno.
„S. Pietro in Cesarea" — Text von Zeno.
„Gesù presentato nel Tempio" — Text von Zeno.

Sämmtliche Partituren sind in der K. K. Hofbibliothek in Wien; der Forscher findet hier ein reiches

Feld und wird das bisher über Caldara Gesagte nur bestätigt finden.

Mit Caldara zugleich in Wien wirkte der Hofcapellmeister Johann Josef Fux, über den Dr. Ludwig von Köchel ein vortreffliches Buch geschrieben hat. Der Steyermärker Johann Fux, um 1660 in Hirtenfeld geboren, kam 1696 nach Wien, wurde 1698 Hofcompositor Leopold I. Wien war, wie oben gesagt, damals der Sammelplatz der Künstler. Selbst A. Kircher pilgerte von Rom nach Wien. Die österreichischen Kaiser trieben gerade die Musik mit Vorliebe; wir sehen, dass eine Anzahl der Opern und Oratorien, die damals dort aufgeführt wurden und die meistentheils in der Wiener Hofbibliothek vorhanden sind, von Kaiser Ferdinand III. und Leopold I. herrühren. — Sind doch dort von Leopold I. nicht weniger als 9 Oratorien vorhanden. — Ferner theilt uns Köchel in genanntem Werke mit (S. 17), dass in der Zeit von 1658—1705 über 400 verschiedene Opern und Oratorien in Wien aufgeführt wurden. — Die Musik der Italiener beherrschte seit dem Antritt Leopold I. das ganze Musikfeld in Wien, München, Dresden und Hamburg und anderen Städten. Die Niederländer, welche in ihren Gestirnen Josquin de Près (15. Jahrh.) und Orlando di Lasso (16. Jahrh.) die Technik des Contrapunktes auf eine nicht geahnte Höhe getrieben hatten, selbst in Italien gerechtes Aufsehen erregten und aus deren Schule in Wien tüchtige Meister waren, verloren mit dem Regierungsantritt Kaiser Ferdinand II. (1619—1637) an Einfluss und mussten den Italienern weichen. — Die in Italien erfundene Oper, die dort gebildeten Gesangskünstler, die wohllautende italienische Sprache, die dort in grösserer Anzahl vertretenen Dichter trugen hierzu nicht wenig bei. — Zwar sind die italienischen Dichter nicht reich an Gedanken; aber vergleicht man ihre Dichtungen nur oberflächlich mit den damaligen deutschen Uebersetzungen; wie unbeholfen sind letztere! — Wie wenig edel und poetisch war damals noch die deutsche Sprache; die Schrecken des 30jährigen Krieges trugen zur Verwilderung derselben nicht wenig bei. Um so mehr ist es mit Freuden zu begrüssen, dass das Oratorium in Wien eine Stätte fand.

Die Oratorien hatten am kaiserlichen Hofe die

Bestimmung, in der Hofcapelle während der Fastenzeit je eines in jeder Woche gesungen zu werden.

Demnach gelangten jährlich in Wien 5—6 meistens neue Oratorien zur Aufführung. Man nannte sie im 17. und auch im Anfange des 18. Jahrhunderts Oratorio, Azione sacra, Itoria sacra und diejenigen, welche speciell für den Charfreitag bestimmt waren, Sepolcro (Grabmusik). Die Texte waren der Bibel oder der Legende entnommen. Oft waren es allegorische Personen, wie der Glaube, die göttliche Liebe, die Gnade etc., die im Kampfe mit den weltlichen Leidenschaften den Sieg über bussfertige Sünder davontrugen. Diese Personificationen waren ohne jede Beziehung zur Kirchengeschichte, mithin nur Allegorien mit religiösen Betrachtungen. — Die Textdichter waren dieselben, welche die Operntexte lieferten. So lieferte dem Fux zu seinen 10 Oratorien Pietro Pariati den Text; ferner waren zu jener Zeit als Dichter thätig Bernardino Maddali, Claudio Pasquino und Andere, die noch im Verlaufe der Oratoriengeschichte genannt werden. Am besten gerieth der Text, wo der Dichter sich an die Bibel anlehnte, misslicher fiel er bei den wesenlosen Personificationen aus.

Die Oratorien waren damals schon streng von der Kirche geschieden, hatten mit keiner kirchlichen Function etwas zu thun; sie hatten aber den Zweck der Erbauung und der Andacht. Wie wir an einzelnen Notenbeispielen sehen, war die Musik im Oratorium dem Dramatischen weit verwandter, wie dem Kirchlichen. Unterschied sich doch jetzt immer noch das Oratorium von der Oper nur dadurch, dass die Musik und die Handlung nicht auf einer Bühne aufgeführt wurde, sondern dass die Musik allein die Wirkung erzielen musste. Das Oratorium hatte also jetzt schon ohne Frage eine schwierigere Aufgabe zu lösen, als die Oper. Sollte doch die Musik ohne Bühneneffecte nicht nur gefallen, sondern auch eine sittliche Erhebung des Gemüthes erzielen.

Die meisten Oratorien bestanden aus zwei Abtheilungen, die nicht wegen innerer Nothwendigkeit vorhanden waren, als vielmehr dazu dienten, eine Zeit der Ruhe für Sänger und Zuhörer eintreten zu lassen. — Die Instrumentalmusik unterstützte den Gesang schon sehr, indem sie denselben durch Ritornells einzuleiten und vorzubereiten hatte.

Die Gesangsnummern hatten das Meiste mit der Oper gemein; sie waren nur theilweise ernster gehalten, um mehr Andacht zu erwecken. Die Arien wurden genau so behandelt, wie in der Oper. Sie traten entweder direct nach den Recitativen auf oder ein Ritornell leitete sie ein, oder schloss sie auch ab. Bei grösseren Arien begleiteten die Instrumente dieselben concertirend, führten auch hin und wieder einige Zwischenspiele aus. Die formale Gliederung ist genau so, wie in der Opernarie. Der erste Theil, das Hauptmotiv durchführend, wurde seit der Einführung der Da capo-Arie nach dem zweiten minder ausgeführten Theile wiederholt. — Kleinere Arien wurden nur von einem Basso continuo begleitet, der auch bei grösseren Arien dort, wo die Instrumente schweigen mussten, allein begleitete. Bei der Wiederholung des ersten Theiles der Arie zeigten die Gesangskünstler ihre Kunst, indem sie allerlei melismatische Verzierungen anbrachten, die sicherlich dem Componisten oft nicht zur Freude gereichten. Hatten die Componisten nach Fux' Urtheil (siehe sein ausgezeichnetes Werk „Gradus ad Parnassum sive manduction ad compositionem regularem") doch oft Mühe, ihre eigene Melodie wieder zu erkennen. Duette kamen seltener vor; hier stand es dem Componisten frei, durch Imitationen, durch polyphon geführte Stimmen den Werth seiner Composition zu erhöhen. — Die Chöre schlossen die Abtheilungen ab, traten auch bisweilen nach der Ouverture auf und waren noch lange Zeit weiter nichts als Madrigale. Auch Fux liess sich in seiner contrapunktischen Verarbeitung des Madrigals zu einer eigentlichen Fuge nicht herbei. — Kehren wir nach dieser Abschweifung zu Fux, indem wir mit Freuden einmal keinen Italiener begrüssen, zurück.

Er hatte das seltene Glück, dass die ausführenden Künstler seiner Oratorien Sänger und Sängerinnen ersten Ranges waren. Deshalb sind die Coloraturen in seinen Arien nur angedeutet; die Sänger wussten schon Bescheid.

Nach Köchel's Mittheilung (a. a. O. S. 177) sangen damals bei den Oratorien in der Hofcapelle die Sopranistinnen Regina Scoonjans (1717—1740), Maria Landini-Conti (1713—1722), Therese Holzhauser [Reutter] (1728—1740), der Sopranist Domenico Tollini (1711

bis 1717), der Contraaltist Pietro Casati (1717—1740), Gaetano Orsini (1711—1740), die Tenoristen Francesco Bonnosini (1712—1729), Silvo Garghetti (1712—1729), Carlo Costa (1712—1740), die Bassisten Casparo Corvo (1713—1728) und Christian Praun. Wollen wir die Oratorien von Fux kennen lernen, so giebt uns Köchel darüber S. 178—186 Aufschluss.

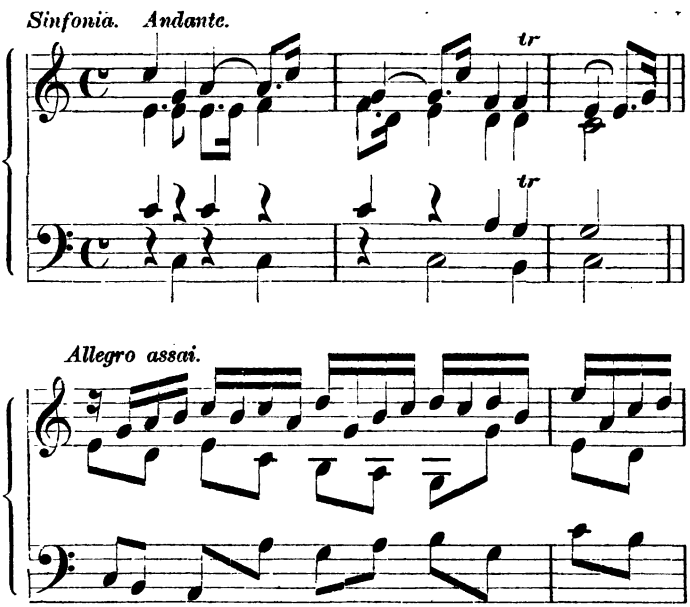
Fux componirte folgende Oratorien:

1. „La Fede sacrilega nella morte del Precursor S. Giovanni Battista". (1714). Text von Pariati.
2. „La Donna forte nella madre de' sette Maccabäi". (1715). Text von Pariati.
3. „Il Farte della salute, aperto dalla grazia nel Calvario". (Charfreitag 1716).
4. „Il Trionfo della fede". (1716). Text von B. Maddali.
5. „Il Disfacimento di Sisara". (1717).
6. „Cristo nell' osto". (1718). Text von Pariati.
7. „Gesù Cristo negato da Pietro". (1719). Sepolcro. Text von Pariati.
8. „La Cena del Signore". (1720). Text von Pariati.
9. „Il Testamento di Nostro Signor Gesù Cristo sul Calvario". (1726). Text von Pariati.
10. „La Deposizione dalla Croce di Gesù Cristo Salvator nostro". Sepolcro (comp. 1728, wiederholt 1738). Text von Pasquini.

Da es unmöglich ist, alle hier zu behandeln, so nehmen wir das erste.[65]) Eine Sinfonia, von der ein Bruchstück folgt, leitet das Ganze ein.

---

[65]) Das Oratorium besteht aus folgenden Stücken (S. Köchel a. a. O. S. 118 Beil. X): (Parte I.) 2. Coro di Popolo: „Mai più bella" Quart.-Begl. — 3. Bassarie. Aronte: „Se del sole" Quart.-Begl. — 4. Sopranarie. Oletria „Tu ei nieghi" Bass-Begl. — 5. Tenorarie. Erode: „Sdegni umani" Quart.-Begl. — 6. Altarie. Erode: „Mi contento, che" Bass-Begl. — 7. Sopranarie. Erodia: „Tu senti con mia" Quart.-Begl. — 8. Tenorarie. S. Giovanni: „Terger puote" Quart.-Begl. — 9. Sopranarie. Oletria: „Non è sempre" Quart.-Begl. — 10. Sopranarie. Erodiade: „Ingrato" Bass-Begl. — 11. Altarie. Erode: „Fra due nembi" Quart.-Begl. — 12. A 3. Erodiade, Oletria, S. Giovanni: „Tu morrai fellon" Quart.-Begl. — 13. Madrigale a 5: „L' innocenza, la fede" Quart.-Begl. — (Parte II.) 14. Bassarie. Aronte: „Con l'umor di poche" Bass-Begl. — 15. Sopranarie. Oletria: „L'empie reste" Quart.-Begl. — 16. Sopranarie. Erodiade: „L'odio non parla in me" Orch.-Begl. — 17. Altarie. Erode: „I delitti Astrea" Quart.-Begl. — 18. Tenorarie.

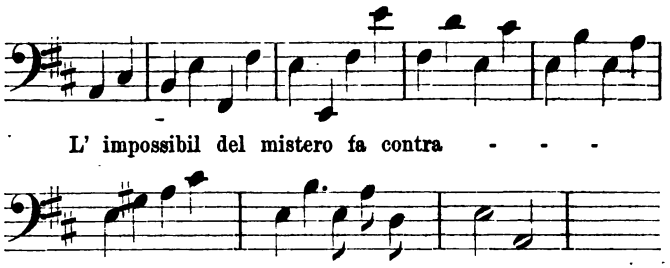


Die Personen sind folgende (Interlocutori): S. Giovanni Battista — Erode — Erodiade — Oletria — Coro di popolo — Coro di Ministri. — Der Text richtet sich nach Matth. 14, 3—11. Herodes Antipater hat das Weib (Herodias) seines lebenden Bruders geheirathet. Johannes der Täufer macht ihm hierüber Vorwürfe und ermahnt ihn, sich von dieser Frau wieder scheiden zu lassen. Herodes, darüber ergrimmt, verbündet sich mit der Tochter der Heriodias, der Oletria, und stellt Johannes als Rebellen dar. Der König, von dem Tanze seiner Stieftochter entzückt, gelobt ihr eidlich, ihr Alles zu gewähren, was sie wünscht. Diese, von ihrer Mutter dazu bestimmt, verlangt das Haupt

S. Giovanni: „Chi a l'inferno" Quart.-Begl. — 19. A 2. Erodiade, S. Giovanni: „Per placar" Quart.-Begl. — 20. Chor: „Questo è 'l giorno" Quart.-Begl. — 21. Sopranarie. Oletria: „E indegno del trono" Bass-Begl. — 22. Altarie. Erode: „Pié che l' ira" Quart.-Begl. — 23. Sopranarie. Erodiade: „Mesto amor" Orch.-Begl. — 24. Tenorarie. S. Giovanni: „Sommo Iddio" Bass-Begl. — 25. Schlusschor a 5: „Questo si è virtute" Quart.-Begl.

Johannes auf einer Schüssel. Der König lässt Johannes nun enthaupten. Johannes nimmt das Urtheil mit ungeheugtem Sinn hin. — Die Handlung bietet der erhebenden Momente viel. Ein sinnlich schwacher Fürst, gegenüber ein starker Gottesstreiter, zwei bis zur Wuth entflammte Frauen sind der charakteristischen Personen genug. Das Textbuch war mit eins der besten, das Fux in Musik setzte. — Nach einer trefflichen Arie der Oletria, worin diese dem Könige Feigheit vorwirft, tritt Johannes auf, der Herodes sagt, dass er nichts zu besorgen habe, wenn er auf Gottes Wegen wandelt. Herodias wieder erinnert den König an seine Liebe, Johannes dagegen beharrt auf der Auflösung des ungesetzmässigen Bundes. Der König schwankt. Nun treten beide Frauen in dem Trio „Tu morrai fellon" in der Siegesfreude ihrer künftigen Rache gegen Johannes auf; dieser, erfüllt von Glaubensmuth, hält das Motiv seiner Gegnerinnen (wie mit Ironie) imitirend ihnen entgegen. Ein betrachtendes Madrigal schliesst die erste Abtheilung schön ab.

Eine neue racheschnaubende Arie der Oletria, worin sie Johannes als Rebellen anklagt, folgt; in der folgenden Arie „l'odio non parla in me, ma sol l'amante" hofft Herodias den König durch schmeichelnde Töne geheuchelter Liebe zu fangen. Einer erneuten Strafrede des Johannes folgt ein Duett zwischen der Herodias und Johannes. Jetzt beginnt das Tafelfest mit Chor und dem Tanze der Oletria; der König macht das frevelhafte Versprechen. In der Arie „l'iù che l'ira" schwankt der König wieder. In einer andern grossen Arie mit Teorbensolo (Mesto amore) drückt Herodias ihr befriedigtes Rachegefühl aus. — Johannes nimmt den Urtheilsspruch ruhig auf und fleht zu Gott, dass er den König vor seinem Tode seine That möge bereuen lassen. Ein zweites Madrigal mit einer ruhigen Betrachtung krönt das Ganze. — Coloraturen sind vorhanden, selbst Johannes hat deren mehrere. Trotzdem ist die Arbeit voller Ernst. — Von besonderer Tiefe ist das Oratorium No. 10. Eine Eigenthümlichkeit findet sich noch in No. 8, wo in der Arie „L'impossibil del mistero" Judas seine hartnäckigen Zweifel an der Wandlung bei den Worten „Fa contrasto a la mia fede" durch die mannigfachsten Sprünge ausdrückt.



Eigenthümlich ist ferner die Begleitung mancher Arien, indem sie durch 4 Fagotte ausgeführt wird. — Es würde uns zu weit führen, wollten wir sämmtliche Oratorien von Fux betrachten; wir verweisen auf das Werk von Köchel.

Ausser den bereits erwähnten Hofcompositoren ist noch der Hofcapellmeister Marc Antonio Ziani und der Organist am Dome zu Venedig, Antonio Lotti, zu erwähnen.

Ziani, um 1653 zu Venedig geboren, zu Wien am 22. Januar 1715 gestorben, war ein Neffe des Priesters und berühmten Organisten Peter Andreas Ziani. Marc Ziani widmete 1698 dem Kaiser Leopold I. das Oratorium „Il Giudizio di Salomone", in Folge dessen er nach Draghi's Tode in die Capellmeisterstelle am 1. April 1700 einrückte; 1712 wurde er Hofcapellmeister. Schon Gerber führt eine Menge Compositionen von ihm an; sicher aber wissen wir, dass in der Zeit von 1700 bis 1714 von ihm 10 Oratorien in Wien zu Gehör kamen. Das oben erwähnte Oratorium zeichnet sich unter diesen durch Feuer und glückliche Auffassung der Charaktere aus. Ziani war ein guter Contrapunktist. Seine Oratorien waren:

„Il Giudizio di Salomone" — Text von Ciallis.
„Le Profezie adempite e le Figure illustrate".
„Il Mistico Giobbe" — Text von D. Cupeda.
„La Morte vinta sul Calvario" — Text von A. Scirtoniano.
„Il Sacrificio d'Isacco" — Text von P. A. Bernardoni.
„La Passione nell' Orto" (1708) — Text von P. A. Bernardoni.

„Giesù flagellato", Sepolcro (1709) — Text von Bernardoni.

„La Sapienza umana illuminata della Religione nella Passione del Figliulo di Dio" — Text von Ancioni.

„Il Sepolcro nell' orto" — Text von Silvio Stampiglia.

„Santa Eufrosina" — Text von Paulo del Nero.

Fast zu derselben Zeit lernen wir auch Antonio Lotti in Wien kennen.

Lotti, aus der Schule des berühmten Legrenzi hervorgegangen, geboren 1667, von 1736—1740 Capellmeister am Dome von S. Marco in Venedig, schrieb, wie alle Italiener, für die Bühne, Kammer und Kirche. — Contrapunktische Gelehrsamkeit, tiefere Empfindung sind ihm eigen. In Wien wurden zwei Oratorien von ihm aufgeführt, „Il Voto crudele", 1712, und „L' Umiltà coronata", 1714.

Mit diesen Männern zu gleicher Zeit wirkte in Wien auch der Florentiner Francesco Bartolomeo Conti, geboren am 20. Januar 1682, gestorben in Wien am 20. Juli 1732. Am 1. Januar 1713 wurde er Hofcompositor und componirte in dieser Eigenschaft 9 Oratorien. Wie Köchel (S. 95) mittheilt, spricht sich in seinen Oratorien mehr Andacht aus. Seine Oratorien waren folgende:

„Il Gioseffo".

„Il Martirio di S. Lorenzo" — Text von Domen. Filippeschi.

„La Colpa originale" — Text von Pariati. (1725 wiederholt aufgeführt).

„Dio sul Sinai" — Text von Giardini.

„Mosè preservato" (1720).

„Naaman" — Text von Zeno.

„Il David perseguitato da Saul" — Text von Avanzo Barone di Avanzo.

„David" — Text von Zeno.

„L' Osservanza della divina legge nel Martirio de' Maccabei" — Text von A. M. Lacchini.

Mit dem Vater wird öfter der Sohn (Ignazio Conti) verwechselt, der von 1727—1739 (gest. in Wien 1759) 6 Oratorien, die aber nicht im Entferntesten an die seines Vaters reichen, componirte.

Nicht vergessen wollen wir, ehe wir Wien verlassen, den Neapolitaner Giuseppe Porsile (gest. 1750 zu Wien).

Derselbe wurde 1720 nach Genuesi's Tode Hofcompositor. Von seinen Compositionen kamen in der Zeit von 1717 bis 1737 ca. 11 Oratorien zu Gehör. Köchel spricht ihm keine grosse Begabung zu. Seine Oratorien waren folgende:

„Sisara" — Text von Zeno.
„Tobia" — Text von Zeno.
„Il Zelo di Natan" — Text von Gius. Velardi.
„L' Anima immortale creata e sedenta per il Cielo" — Text von Maddali.
„Il Trionfo di Giuditta" — Text von Maddali.
„Il Sacrifizio di Gefte" — Text von Jos. Salio.
„Mosè Liberato dal Nilo".
„L' Ubbidienza a Dio" — Text von A. M. Luchini.
„I. Due Rè, Roboamo, e Geroboamo" — Text von Fr. Fozio.
„Giuseppe riconosciuto" — Text von P. Metastasio.
„La Madro di Maccabei" — Text von Fr. Manzoni.

Wie sehr das Oratorium gerade in Wien gepflegt wurde und wie gross die Anzahl der Componisten im Oratorium war, beweist uns das später folgende Verzeichniss der noch heute auf der Wiener Hofbibliothek vorhandenen Oratorien, welches wir aus dem werthvollen Buche von Köchel ausgezogen haben. — Jedem Forscher wird es leicht werden, nach demselben seine Forschungen fortzusetzen. — Wenngleich wir durch unsern Mitarbeiter, den Grafen Dr. Laurencin, noch eine Besprechung von Oratorien der vorhin behandelten Componisten, sowie von anderen Oratoriencomponisten, die in Wien wirkten, bringen werden so wird dem Leser schon aus dem eben angeführten Verzeichnisse klar werden, dass es uns unmöglich ist, jedes aus jener Zeit in Wien vorhandene Oratorium auch nur annähernd zu besprechen.[66])

Wien spielt ohne Frage in der Geschichte des Oratoriums eine grosse Rolle; denn die Blüthezeit des

---

[66]) Bemerkt sei hier noch, dass das Verzeichniss der Proske'schen Bibliothek nicht gedruckt ist und der geschriebene Catalog allein 5 Foliobände umfasst. Palestrina selbst schrieb keine Oratorien, sondern mit Animuccia nur kleinere 3- und 4-stimmige Lieder, die ohnehin seiner Zeit in der Gesammtausgabe von Palestrina's Werken erscheinen. Wir hielten es deshalb nicht für nöthig, dieselben hier aufzunehmen, sowie ein Verzeichniss der Proske'schen Bibliothek zu bringen.

italienischen Oratoriums wickelte sich, wenngleich auch Dresden später das italienische Concert-Oratorium pflegte, an genannter Stätte ab.

Capitel 8.

Weitere italienische Oratorien-Componisten. Das italienische Concert-Oratorium. Das Oratorium in den andern Ländern.

Ein Mann, der in gewisser Beziehung zum Oratorium steht, war ferner Emanuele d'Astorga (geb. 1681 zu Palermo). Von allen seinen Werken kommt hier nur sein „Stabat mater" für 4 Stimmen mit Violine, Viola und Orgel in Betracht. Wenngleich dasselbe noch nichts von jener Tiefe enthält, die unsere deutschen Meister in die geistlich-dramatische Musik legten, so ist dasselbe doch durchweg edel; wir haben gefunden, dass es kerniger ist, als das „Stabat mater" des Pergolese. Allerdings liegt auch Astorga's Hauptstärke in dem melodischen Element; auch schmückt er die Melodie mit gesanglichen Schönheiten aus. Die Solis, obgleich manchmal monoton, bilden den Schwerpunkt des Werkes. Die rhythmischen Theile der Melodie sind oft nur kurz; deshalb leidet auch die Entwickelung des Ganzen. Man merkt dies, wenn man die Solosätze analysirt. Dieselben können sich über eine trockene Form (durch verbrauchte Sequenzen und Schlusstheile herbeigeführt) nicht aufschwingen. Die Bewegung des Chores „Ego mater fons amoris" dagegen ist frisch. Die Führung der Stimmen bleibt stets anmuthig. Der Schlusschor, vom „Christe" an, wirkt vermöge seiner effectvollen Anordnung, erinnert jedoch oft an die Responsorien des katholischen Ritus. Eine wirkliche Tiefe, etwas Grossartiges und Ergreifendes können wir in dem Werke nicht finden. Will der Leser einen Einblick in dasselbe erhalten, so nehme er den Clavierauszug von Brissler (Bote & Bock, Berlin) zur Hand. Das Ganze enthält 9 Nummern.

Die nun folgenden Oratoriencomponisten gehören schon meistens der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

an. Als ersten in dieser Reihe nennen wir Giovanni Carlo Maria Clari (geb. 1669 zu Pisa, gest. 1746 zu Pistoja, wo er als Capellmeister angestellt war). Seine meisten Manuscripte sind im Besitze der Wiener Bibliothek, so das „Credo, De Profundis, Ave Maria und Stabat mater", sämmtlich 4stimmig und mit Instrumentalbegleitung versehen. Sie alle sind fein gearbeitet und nicht ohne Geschick in der Erfindung, weniger trocken als die Werke schon genannter Tonsetzer.

Der zweite in dieser Reihe ist Leonardo Leo (geb. 1694 zu San Vito degli Schiavi im Königreich Neapel, seit 1716 Organist an der Königl. Capelle in Neapel, Director des Conservatoriums daselbst, gest. 1746). Die schon erwähnten Meister Jomelli, Pergolesi, Piccini, Sachini, Morabelli, sowie Hasse waren seine Schüler. Für alle Gattungen der Composition gleich tüchtig, ist er ein Hauptrepräsentant der italienischen Musik. Von seinen beiden Oratorien „Santa Elena al calvario" und „La morte d'Abele"[67]) ist das erste eines seiner bedeutendsten Werke. Alle seine Compositionen zeichnen sich durch harmonische und contrapunktische Vollendung, sowie durch Reinheit der Schreibart aus. Jedoch bemerkt Thibaut[68]) sehr richtig, dass Leo und Pergolese schon anfingen, den geistlichen mit dem glänzenden weltlichen Styl, d. h. die Ruhe mit einer nervösen Unruhe zu vertauschen. Trotzdem war Leo das Entzücken von ganz Italien.

Einer der Bedeutendsten unter diesen Männern ist ferner Giuseppe Amadori. Derselbe, ein Componist der römischen Schule, schrieb das Oratorium „Il Martiro di San Adriano"; dasselbe hat in Rom im Jahre 1702 grosses Aufsehen erregt. Nicht ganz zu übergehen ist der schon erwähnte Giovanni Battista Pergolese (geb. 1710 zu Cesi, gest. 1736 in Pozzuoli). Von seinen geistlichen Dramen nennen wir: „S. Guglielmo d'Aqintaria". Berühmt ist ferner seine 10stimmige Messe für 2 Chöre und 2 Orchester, sein „Miserere", „Stabat mater" für 2 Frauenstimmen mit Violine und Bass. Werth für uns hat nur

[67]) Ueber Reinheit der Tonkunst. Heidelberg, 1825. S. 15.

[68]) Nach Gerber's Mittheilung sind über das zweite Oratorium in dem 4. Jahrgange des Cramer'schen Magazins S. 568 Nachrichten enthalten; desgleichen eine Arie im Reinhard'schen Magazin S. 39.

sein „Stabat mater". (Weiteres über sein Leben, wie über seine Compositionen siehe in Gerber's „Tonkünstler-Lexicon" Bd. II.). Dasselbe wurde noch im Mai 1800 in Paris aufgeführt. (S. Leipz. Allgem. Musik-Zeit. Bd. II. S. 32). Ueber dies Werk ist viel geschrieben worden. So gerieth J. P. A. Schulz über dasselbe mit Marpurg und Dittersdorf in Streit.[69]) Namentlich bemäkelt er hier die falsche metrische Eintheilung und die sehr üble Declamation der Worte „Cujus animam gementem". Jedenfalls können wir aber dem Urtheil Forkel's, welches derselbe im Almanach 1783 S. 115 ausspricht (nämlich die andächtige, fromme Miene, die Pergolese diesem Stück zu geben gewusst habe, hinterginge den unerfahrenen Liebhaber etc.), nicht beistimmen; denn trotz aller Seichtheit und mangelnden Charakteristik kann man doch dem Werke nicht jeden Reiz absprechen.

Wir haben jetzt einen Componisten zu besprechen, der zu einer Zeit lebte, als das italienische Concert-Oratorium in voller Blüthe stand; es war dies Nicolo Jomelli (geb. 1714 zu Aversa, gest. 1774 zu Neapel), ein Schüler von Durante. Jomelli schrieb viele kirchliche Compositionen (Laudate, Benedictus, Messen etc.), ein Requiem, eine Passion, die Oratorien „Isacco" — „Betulia liberata" von Metastasio.

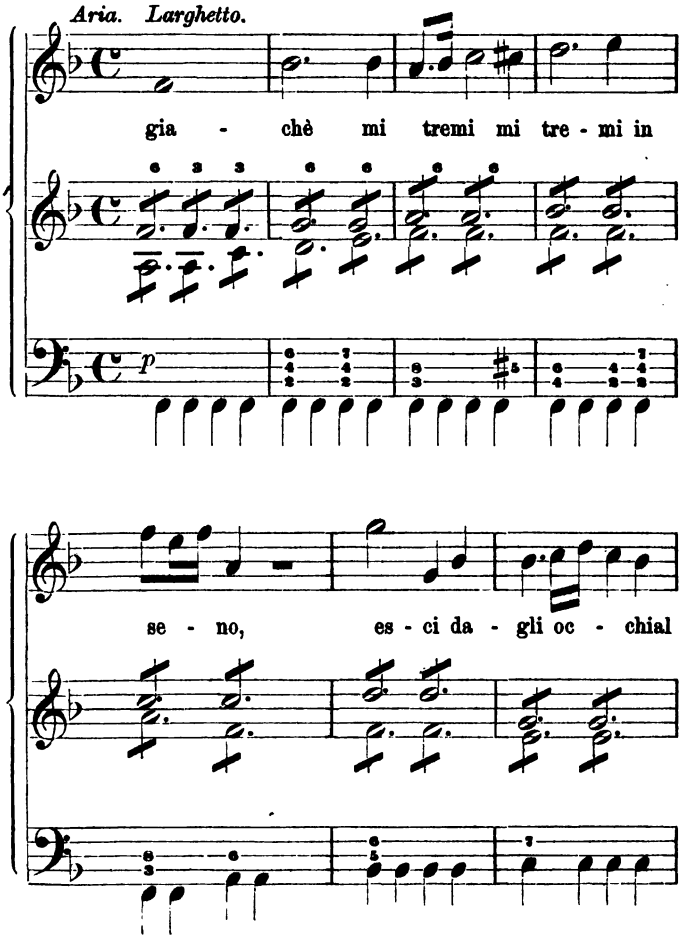
Seine weltlichen Compositionen überragen seine geistlichen; von letzteren ist sein Requiem in Es-dur (für Gesang und Streichquartett) mit das Beste, da es sich in ruhigen Formen bewegt. Seine „Passion di Gesù Christo" nach Metastasio, dessen Text noch oft herhalten musste (z. B. bei Salieri, Paesiello, Morabelli, 1778), ist im Besitz der Kgl. Bibliothek in Berlin; ebenso sein Oratorium „Isacco", während die anderen Oratorien von ihm, wie von Salieri, Paesiello, Morabelli etc. sich in der Hofbibliothek in Wien befinden.

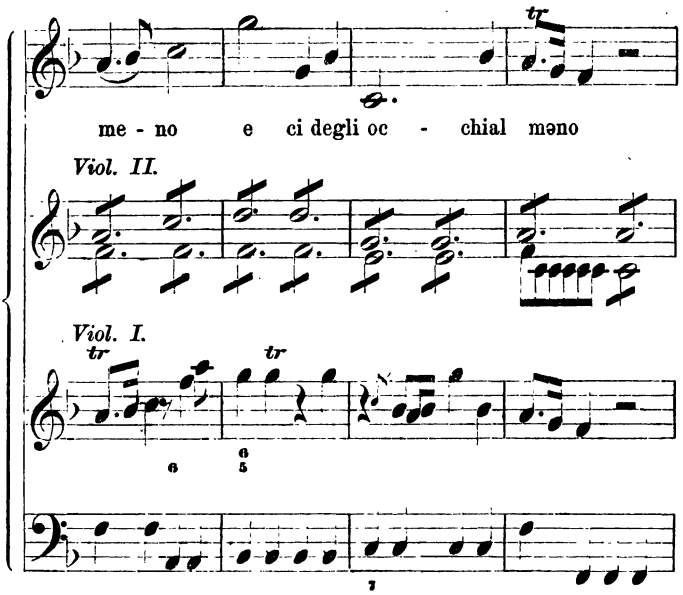
Schon die Einleitung zu seiner Passion ist vollkommen weltlich, fern von jeglichem Ernst. Die Passion selbst besteht aus zwei Theilen.

Die Instrumentation hat inzwischen schon bedeutende Fortschritte gemacht; es treten zum Streichquartett ausser dem Fagott bei Caldara noch die Hörner und

[69]) Vergl. J. G. Sulzer „Theorie der schönen Künste" im Artikel „Verrückung".

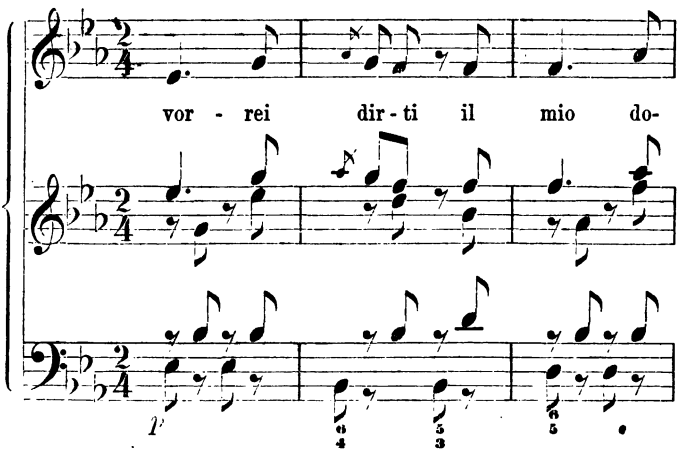
die Oboen; selbst die Recitative und die Chöre werden weit mannigfaltiger instrumentirt, als es bisher der Fall war. — Wenige Proben werden genügen, um den Zustand des damaligen italienischen Oratoriums zu constatiren. Wir wählen dazu ein Stück der Arie des Petrus im ersten Theil.

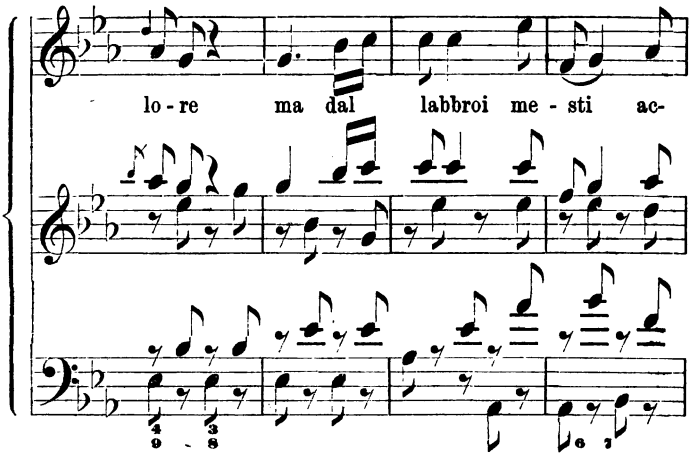




sowie ein Stück aus der Arie der Maddalena im ersten Theil.

Aria. Andante. Maddalena.



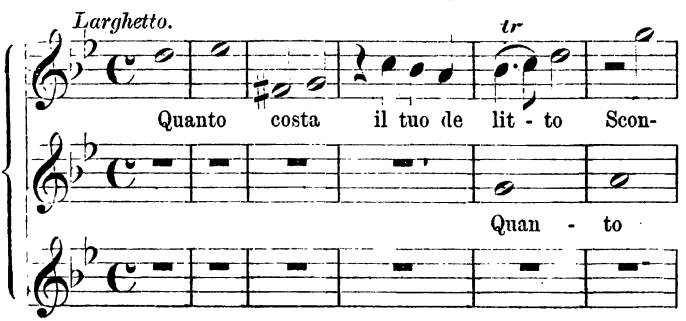


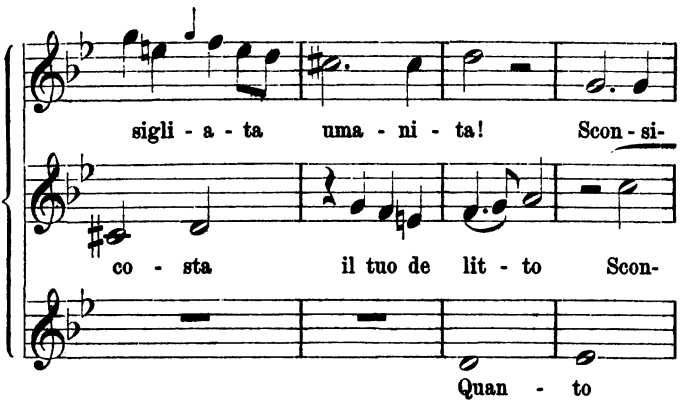
Niemand wird sagen, dass diese Musik nicht schön ist. Etwas Einschmeichelnderes als diese italienischen Arien kann es nicht geben. Nachdem das deutsche Ohr durch solche Gesänge verwöhnt war, kann man sich wohl denken, wie schwer es den deutschen Componisten werden musste, das Ohr der Zuhörer für ernstere Musik wieder empfänglich zu machen.

Solche Arien, im brillanten Concertstyl geschrieben, besitzt diese Passion noch viele; fast alle enthalten mehr oder weniger Läufe oder Passagen.

Die Recitative sind vorzüglich declamirt und gut instrumentirt; wir erinnern nur an das erste Recitativ des Petrus (Dove soni). Selbst die Tonmalerei wird hier und da angewandt.

Der erste Theil enthält 2 Duette, 2 Chöre; von letzteren lassen wir den Anfang folgen.

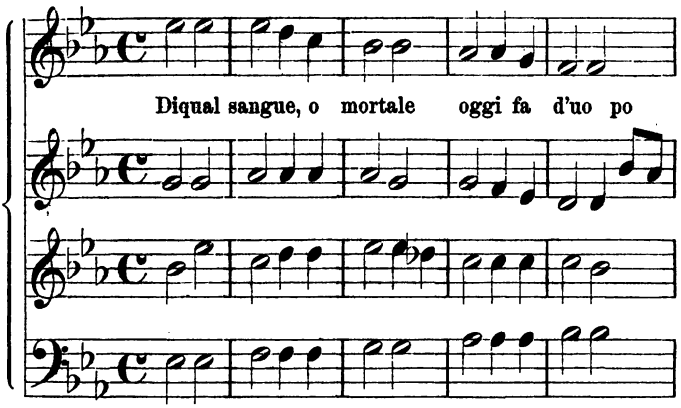




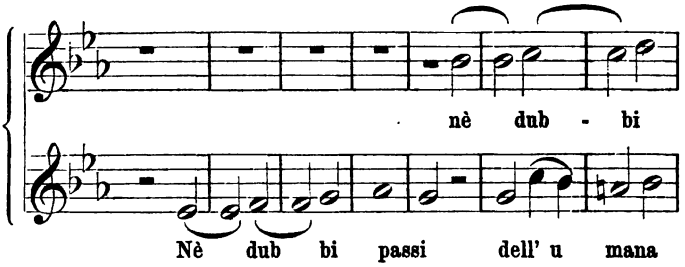
Der Bass setzt im 13. Tact des Thema ein.

Der erste, 4stimmige fugirte Chor bewegt sich in ernster würdiger Weise bis zum Schluss. Nach eingelegtem Duett: „All'idea di quelli" folgt derselbe Chor abermals.

Der Schlusschor des ersten Theiles, dessen Anfang hier gegeben, entwickelt bei den Worten:



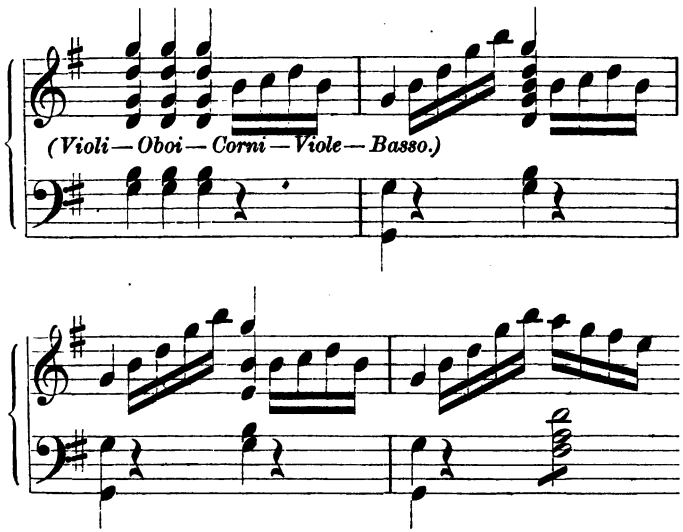
„quella macchia a lavar del Redentor loscempio portasalute" eine Fuge. Der Schlusschor (4stimmig) des zweiten Theiles „Santa speme" entwickelt sich bei den Worten „Nè dubbi" ebenfalls zu einer ruhigen Fuge.



Weit breiter, als die Chöre Jomelli's waren die Chöre Caldara's angelegt. Von dramatischer Wirkung hat Jomelli auch nicht einen einzigen aufzuweisen.

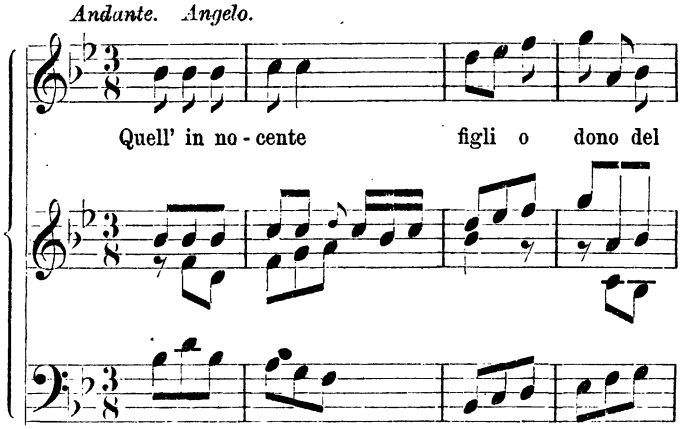
Noch weit bühnenmässiger, als die Passion, schreibt Jomelli seine Oratorien; wir werden dies an einigen Beispielen aus seinem „Isacco" beweisen.

Auch der Isacco, Figura del Redentore (von Metastasio) besteht aus 2 Theilen. Gleich die Einleitung



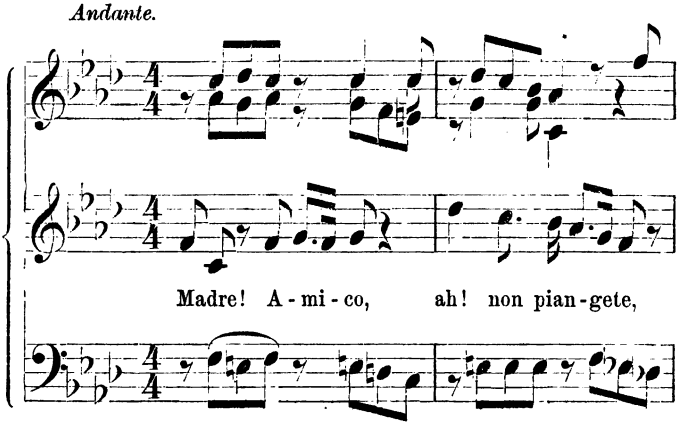
kann uns wohl in die Stimmung, die für eine lustige Oper nöthig ist, aber nicht in eine ernste Stimmung versetzen. — Ihr folgt eine Reihe von Recitativen zwischen Isaac und Abraham. Wie würde unser heutiges

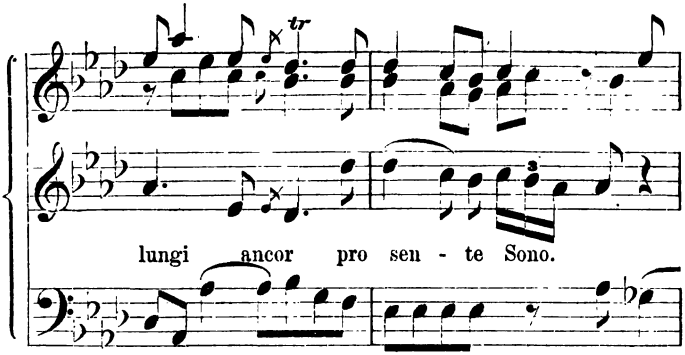
Publikum gähnen, sollte es dieselben anhören. Von den Arien lässt sich dasselbe sagen, wie von denen der Passion. Wir geben zwei Proben aus dem ersten, eine aus dem zweiten Theil.



Von den sämmtlichen Arien des ganzen Werkes ist die folgende Arie (I. Th.) des Isaac noch eine der edelsten und tiefsten, alle anderen sind weit weltlicher.

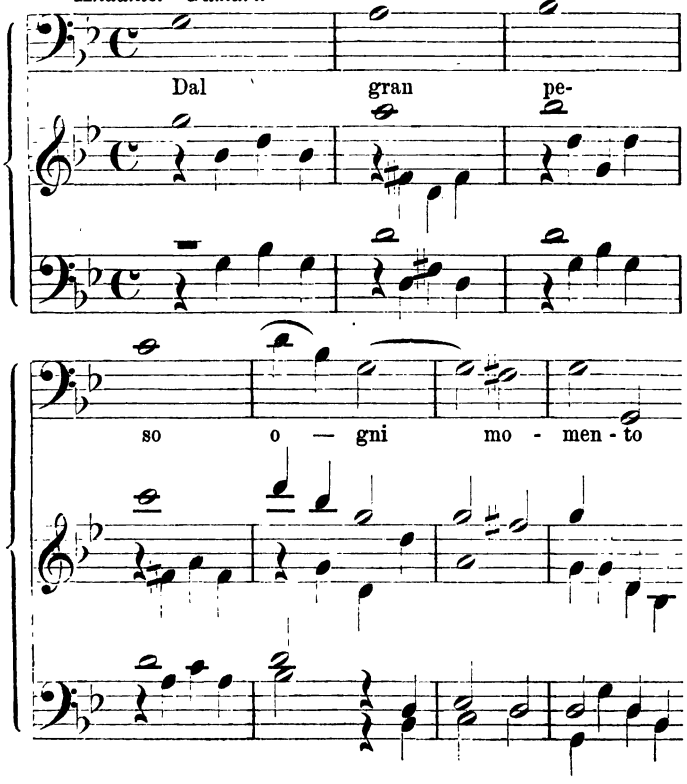
Arie des Isaac.



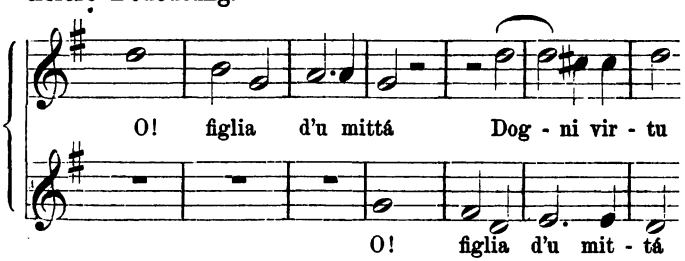


Aus dem zweiten Theile bringen wir ein Stück der Arie des Gamari; dieselbe ist ruhig und merkwürdig durch einen chromatischen Gang.

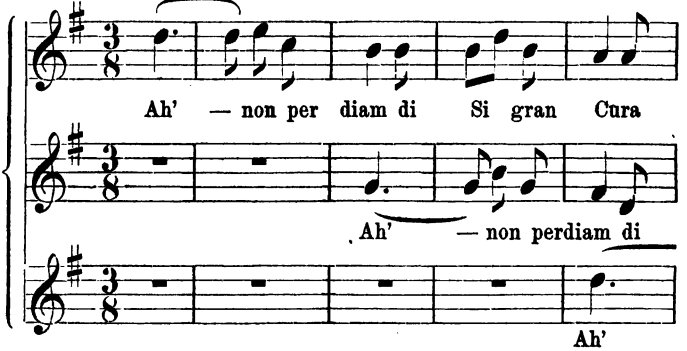
Andante. Gamari.



Das ganze Werk enthält 2 Chöre, für jeden Theil einen Schlusschor, eine Art und Weise, die, so lange das italienische Concertoratorium herrschte, allgemeine Geltung hatte. — Der 4stimmige Schlusschor des ersten Theiles beginnt im Anfang fugirt, ist sonst ohne jede tiefere Bedeutung.



Der Schlusschor des zweiten Theiles beginnt im Anfang homophon, entwickelt sich aber später bei den Worten „Ah' non perdiam" zu einer kleinen Fuge.



Concertartige Läufe und Bravourpassagen finden sich eine Menge in seinen Läufen. — Er arbeitete leicht und schnell. — Die Allgem. Mus. Zeitg. II., 430, schreibt von ihm: „Seine Partituren wimmelten von Schnitzern, die ein Anfänger vermeiden wird, aber sein hinreissender, schmachtender Gesang betrog selbst das geübteste Ohr des Zuhörers", und das hat seine Richtigkeit. — Wollten wir jetzt noch Proben aus den Oratorien Salieris, Rosettis (Jesus in Gethsemane, 1793), Paesiellos,[70]) Gan-

[70]) Von Paesiello besitzt die Dresdener Hofbibliothek das Manuscript der Partitur „La Passione di Gesu Christo".

zanigas (Prophetin vom Calvarinenberge, 1787) geben, so würde sich dadurch die Sache nicht anders gestalten.

Der Letzte in dieser Reihe ist Antonio Maria Gaspari Sachini (geb. 1734 zu Neapel, seit 1782 Componist der grossen Oper in Paris und der Abgott der italienischen Partei). Derselbe schrieb eine Anzahl Oratorien. Seine Werke zeichnen sich durch grosse melodische Schönheit aus. Er versteht es, durch einfache Mittel grosse Wirkungen hervorzubringen. Er schrieb für die Kirche zu Venedig die Oratorien: Esther — St. Philipp — Jephta — die Hochzeit Ruths — Maccabaeorum Mater in zwei Theilen. Letzteres hörte Burney in Venedig unter Sachini's eigener Leitung und bewunderte dies Werk sehr.

Ausser den genannten Meistern liessen sich noch eine Menge anderer aufzählen, die theils durch Dichtung, theils durch Musik sich einen Namen machten.

Von Dichtern nennen wir: Arc. Spagna, Malatesta Strinati, Giulo Grazzini, Lelio Orsini (gest. 1696), Franc. di Lemene (gest. 1704), Tommaso Ceva (gest. 1737), Giac. Ant. Bergamoni, Girol. Gigli, Pietr. Ant. Bernardoni (nannte seine „Le due passione" zuerst „Poemetti dramatici"), Franco Manzoni, Claudio Pasquini, den bekannten Apostolo Zeno und Metastasio.

Arc. Spagna brachte um das Jahr 1656 zuerst eine Verschiedenheit in der Form der Oratorientexte. Die Historia oder Testa nahm bisher den grössten Theil im Oratorium ein. Er kürzte den Text zuerst in seiner Deborah (1656) ab und brachte mehr dramatische Form in den Text. (Siehe seine Schrift „Discorso dogmatico"). Strinati wieder schrieb das erste Oratorium (Hadrian) in drei Acten, Grazzini sein erstes (d. h. Georg) in fünf Acten. Auf Metastasio, Pariati und Zeno kommen wir später noch einmal zurück. [71])

Wir sehen also, dass auch in Italien die Passionsmusiken, welche, wie wir später erkennen werden, eine Abart der speciell geistlichen Oratorien und fast eine speciell deutsche Schöpfung sind, in Italien Eingang finden. Letztere finden in Frankreich jedoch wenig Anklang. So sagt Mattheson in seiner Critica Musica II. 53 (vom

[71]) Vergl. J. Sulzer „Theorie der schönen Künste" im Artikel „Oratorium".

Jahre 1725) von Frankreich: „Dort muss es um die Passions-Musik was rares sein: denn in der Histoire de la Musique, Tome IV. pag. 87, wird mit einiger Verwunderung gesagt: je connois des Eglises, entre autre une Paroisse de cette ville, où le Vendredi Saint on chante en Musique la Passion".

Doch kehren wir zu den italienischen Meistern zurück und versuchen, das Urtheil über dieselben festzustellen. Wenn wir hier nur die bedeutendsten Meister besprachen, so hat dies seinen Grund darin, dass uns erstens der Raum in diesem Buche eng zugemessen ist, zweitens, dass das Urtheil sich, auch wenn wir noch mehr Componisten vorführten, doch nicht anders über italienische Oratorien gestalten würde. — Immerhin waren die angeführten mit die bedeutendsten. Trotz alledem haben auch sie (waren alle mehr oder minder doch vorwiegend Operncomponisten) das Oratorium nicht auf seine wahre Höhe heben können. Dieser Ruhm gebührt allein den Deutschen. Dass den Italienern dieses nicht gelang, hatte seinen natürlichen Grund in dem Wege, den die italienische Musik im Laufe der Zeit einschlug. Haben wir doch selbst schon bemerkt, dass die Charakteristik, die dramatische Wahrheit auf Kosten des sinnlichen Effectes hintan gesetzt wurde. Einschmeichelnde Melodien, sinnloser Prunk gewannen die Oberhand in der italienischen Musik, und je mehr diese auch beim Volke an Einfluss gewann, desto mehr bemühten sich die Componisten, dem Geschmacke des Publikums zu huldigen, und die einfache Folge war die allmähliche Verflachung der italienischen Musik. Jede Musikgeschichte belehrt hierüber eingehender.

Wir werden später sehen, wie schwer es selbst den es mit der Kunst Ernst meinenden Deutschen wurde und gemacht wurde, sich vom Einflusse Italiens loszusagen und die geistlich-dramatische Musik in bessere Bahnen zu lenken.

Schon zu Scarlatti's Zeiten standen in Italien die Kunst- und Gesangschulen in Flor; schon damals durchzogen italienische Sänger (Castraten) die europäischen Länder und verpflanzten italienische Musik- und Gesangskunst überall hin. Alles war von dem italienischen Gesang begeistert und hingerissen. Was war da natürlicher, als dass auch der italienische Sänger vom

Künstler verlangte, dass die Compositionen das enthalten mussten, was diesen berauschenden Sinnenreiz befriedigte. So kam es, dass die Composition für Kirche, Concertsaal und Oper dieselbe wurde und alles ohne Unterschied das Berauschende des italienischen Gesanges enthalten musste. Dem Gesange musste sich alles Andere (Text und Musik) unterordnen. Sänger und Sängerinnen schrieben die Musik vor. Wehe dem Tonsetzer, der hiergegen sündigte. So konnte es vorkommen, dass selbst Triller und Mordenten zu dem Thema in den Fugen des Oratoriums auch gebraucht wurden. Da nun bekanntlich das Motiv durch alle Stimmen verwebt war, so wurde die ganze Fuge, der ganze Chor ein Triller. Dies Beispiel genügt schon allein.

Wir haben so gesehen, wie sich auf diese Weise das italienische Concertoratorium, welches in Hasse einen seiner grössten Meister fand, entwickeln musste, jene Missgeburt des ernsten Oratoriums. Wir werden weiter sehen, wie es selbst in unserm deutschen Vaterlande vieler Kämpfe bedurfte, bis dieses wieder vom Schauplatz abtrat.

Italien war eben nicht die Stätte, wo das Oratorium sich zur Höhe aufschwingen sollte. Schon weit früher als die Italiener verfolgten die Deutschen die Richtung, im Oratorium den Chor breit anzulegen. Auch Frankreich hat um den Aufbau des Oratoriums so gut wie gar kein Verdienst. Fast kein Oratoriencomponist (ausser J. Riegel u. e. A.) ist dort zu finden. Besser war es noch bei den Engländern. Diese schlossen sich den Deutschen an; wenigstens trugen sie dem Oratorium Liebe und der guten Sache den besten Willen entgegen und gaben ausserdem das nöthige Geld dazu her, so dass grosse Meister bei ihnen Oratorien schreiben und aufführen konnten. England hatte wohl auch bedeutende Oratoriendichter (Pope, Humphrey, Milton), deren Stoffe von Händel etc. benutzt wurden; aber Englands Oratoriencomponisten (Morley, John Bull, William Lawes, John Blagferi, Heinrich Purcell, Turner, Blasing etc.) sind zu unbedeutend, als dass wir uns eingehend mit ihnen zu beschäftigen hätten.[72]) Keiner von ihnen konnte Händel auch nur das Wasser reichen. Alle ihre Arbeiten erheben sich nicht über das Niveau der Mittelmässigkeit.

[72]) Ausführliches über die Geschichte des Oratoriums in England siehe in D. Brown's Betrachtungen über Poesie und Musik.

Bevor wir dieses Capitel schliessen, wollen wir noch kurz der bedeutendsten Oratoriendichter gedenken; namentlich thun sich drei auf dem Felde der Oratoriendichtung hervor: Apostolo Zeno, Pariati und Metastasio.

Wien war der Ort der Kunst; dass dies der Fall war, dazu trug nicht wenig das Auftreten eines epochemachenden Mannes bei. Es war Apostolo Zeno. 1718 als Hofpoet und Historiograph mit einem Jahresgehalte von 4000 Fl. nach Wien berufen, kam er am 6. Dec. dort an. Der Kaiser empfing ihn sofort in einer Audienz. A. Zeno war 1668 in Venedig geboren, dichtete schon in seiner Jugend Melodramas, gab die werthvolle Zeitschrift „Giornale dè Letterati d'Italia" heraus, und nachdem er 1731 wieder Wien den Rücken kehrte, beschäftigte er sich mit Bibliographie und Geschichte. Er starb am 11. November 1750 in Venedig. — Der Kaiser hatte Zeno nicht nur wegen seiner Operntexte nach Wien berufen, sondern wünschte, dass in Wien sich literarische Vereine bilden möchten, deren Beschützer er sein wolle; er beschäftigte Zeno nur als Dichter von Texten zu Opern und Oratorien. Während seiner Anwesenheit in Wien dichtete er 29 Opern und Serenaden und 17 Oratorien, von den letzteren sechs gemeinschaftlich mit Pariati. Caldara, Conti, Porsile, Lotti, Porpera, Fux, Hasse, Bononconi setzten sie in Musik. — Der Kaiser war von diesen Texten hoch entzückt, ebenso die Würdenträger des Reiches.

Sein Verdienst als Dichter bestand darin, dass er die Allegorien und Personificationen doch auf ein Minimum beschränkte; ferner dass sein Dialog, der überall die Gelehrsamkeit aufwies, niemals unbedeutend wurde und dass er seine Texte nicht schablonenmässig verfertigte. — Neben diesen Vorzügen kann ihm aber der Tadel nicht erspart bleiben, dass er den Verstand zu sehr vorherrschen, die Empfindung dagegen zurücktreten liess. Und doch ist die Hauptforderung der Musik, das Gefühl zu beleben. —

Mit Zeno zugleich wirkte in Wien Pietro Pariati. Die Hofrechnungen weisen ihn als Hofpoet seit dem 1. Januar 1713 auf und soll er diese Stelle bis zu seinem 1733 erfolgten Tode bekleidet haben. Er wurde 1665 am 27. März zu Reggio in der Lombardei geboren. — Während der 16 Jahre in Wien lieferte er

den Text zu 50 Opern und Oratorien. Pariati's Texte waren sangbar, gewandt in der Erfindung; namentlich verstand er die theatralische Anordnung der Stoffe. In A. Zeno's „Poesie drammatiche" Vol. IX—XI sind 10 Texte aufgenommen, die er mit Zeno gemeinschaftlich verfasste. In seinen Briefen erkennt Zeno das Verdienst Pariati's an.[73])

Nachdem Pariati und Zeno vom Schauplatze abgetreten waren, nahm Pietro Antonio Metastasio ihre Stelle ein. 1729 kam derselbe als Hofpoet nach Wien (am 3. Januar 1698 zu Assisi geboren, liess ihn später der Jurist Gravina erziehen. 12 Jahre alt, brachte er schon den Homer in italienische Verse, 14 Jahre alt, schrieb er den ersten Operntext „Il Giustino), in welcher Stellung er bis zu seinem Tode, den 12. April 1782, verblieb. — Wir hören aber über ihn später mehr. —

Capitel 9.

Das deutsche Singspiel. Die Passion. Die deutschen Interscenia. Das Oratorium nach der Reformation in Deutschland.

Nachdem wir die Entwickelung des Oratoriums in Italien, soweit dasselbe Einfluss auf das deutsche Oratorium wie auf die Gestaltung desselben überhaupt ausüben konnte, verfolgt haben, nachdem wir ferner sahen, dass die Keime zu dem heutigen Oratorium in Italien gelegt waren und wie das liturgische Drama in allen Ländern der directe Vorläufer des Oratoriums war, müssen wir auch das deutsche Singspiel und die deutschen Interscenia noch einer kurzen Besprechung unterziehen, indem wir auch in letzterem Keime, die zur Entwickelung des speciell deutschen

[73]) Vergl. Köchel a. a. O. S. 115—116.

Oratoriums beitrugen, zu suchen haben. Um dies verfolgen zu können, müssen wir noch einmal in fernere Zeiten zurückeilen. —

Der bisherige Verfolg der Geschichte des Oratoriums lehrte uns, dass die Mysterien, das liturgische Drama, das Singetsspiel, lateinische und deutsche Comödien, Oster-, Weihnachts-, Fastnachts-, Passions- und Bauernspiele in Deutschland längst bekannt waren.

Die Mysterien ereichten eine immer grössere Ausdehnung. So wurde in Bautzen im Jahre 1412 ein Mysterium von der heiligen Dorothea aufgeführt, welches längere Zeit dauerte. Im 15. Jahrhundert schon dauerten diese Spiele mehrere Tage.

Die Anzahl der Personen steigerte sich ebenfalls. So wurde 1498 ein Drama in Frankfurt a/M. aufgeführt, an welchem sich 205 active Mitglieder betheiligten. Die Lust an solchen Spielen konnte selbst die Reformation nicht dämpfen, besonders da auch die deutschen Fürsten an solchen Aufführungen grosse Freude hatten. Sie selbst richteten an ihren Höfen Bühnen ein. Wissen wir doch, dass der Landgraf Moritz von Hessen und der Herzog Julius von Braunschweig seit 1600—1605 sich stehende Comödiantentruppen hielten. Auch sind vom Herzog selbst noch elf Schauspiele erhalten. Schletterer in seinem Singspiel und die angeführten besten literarischen Werke der Jetztzeit geben hierüber Jedem, der sich für das weltliche Schauspiel, den Anfängen des modernen Schauspiels, interessirt, genügende Auskunft (z. B. Werner Hahn § 73 u. A). Für uns kommen nur die Schauspiele mit Gesang in Betracht. Solche fanden namentlich in den Städten Wolfenbüttel, Braunschweig, Halle, Bayreuth, Leipzig, Nürnberg, Hamburg etc. eifrige Pflege.

Ein solches deutsches Singspiel, dessen Musik auf die Entwickelung der deutschen dramatischen Musik einen mächtigen Einfluss ausüben musste, und zwar eins der ältesten, ist das geistliche Waldgedicht[74]) oder Freudenspiel, genannt „Seelewig“ (gesangsweis auf italienische Art gesetzt), durch Johann Gottlieb Staden; Nürnberg, gedruckt und verlegt bei Wolfgang Endtern,

[74]) Die dramatischen Schäfereien und Waldcomödien schossen damals wie Pilze aus der Erde hervor. Vergl. ausführlich Dr. H. Alt „Theater und Kirche“ S. 566—569.

1644. Die Mittheilungen über dasselbe, sowie die nöthigen Notenbeispiele entnehmen wir aus Dr. Reissmann „Geschichte der Musik".[75]) Schon der Titel ist interessant, in sofern als er uns belehrt, wie schon damals die italienische Musik ihren Einfluss in Deutschland ausübte.

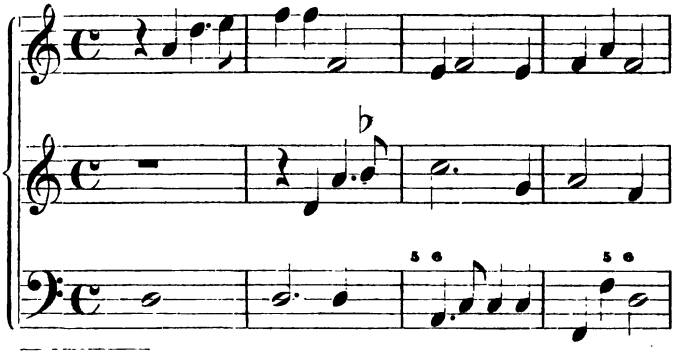
Die erste Seite giebt folgende Stimmen der Personen an:

3 Discant oder Oberstimme	Seelewig, Sinnigunda, Hertzigild	Nymfen und Schäferinnen.
2 Alt oder hohe Stimme	Gwissulda. Künsteling	Eine Matrone.
2 Tenor oder Mittelstimme	Ehrelob, Reichimuth	Schäfer.
1 Bass oder Grundstimme	Trügewaldt.	Der Satyrus oder Waldgeist.

Instrumente: 3 Geigen, 3 Flöten, 3 Schalmeien, 1 grobes Horn.

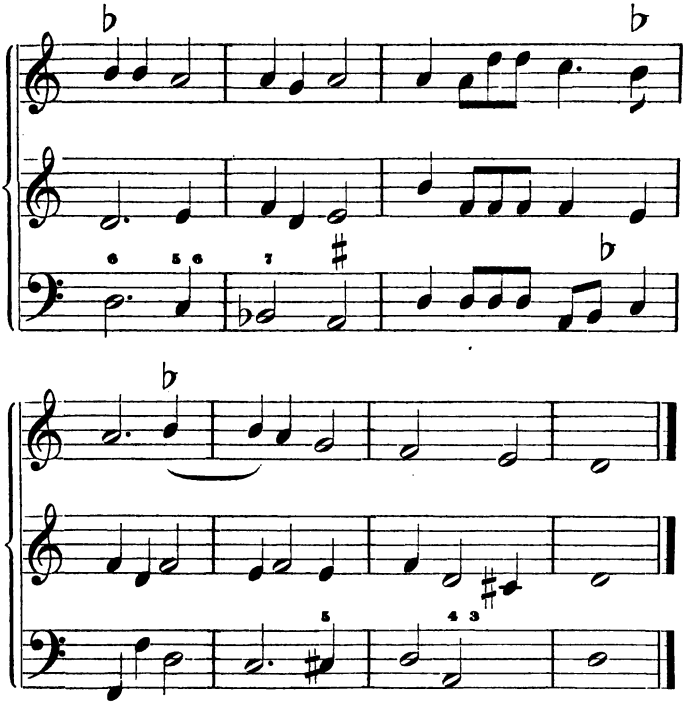
„Den Grund dieser Musik führet eine Theorba[76]) durch und durch."

Nachstehende: An- oder Gleichstimmung" (Symphonia) „mit Geigen hinter dem Fürhang" — eröffnet das Ganze:



[75]) Vergl. Dr. Aug. Reissmann „Geschichte der Musik" Bd. II. S. 159—163. Die Notenbeispiele aus demselben Band S. 59—73.

[76]) Theorba ist eine Leier, welche die Form einer Schildkröte hat.



Das ganze Spiel besteht aus drei Handlungen (Acte), jede Handlung aus mehreren Aufzügen. Im Anfang des ersten Actes erscheint Künsteling. Derselbe besieht sein Bild im Flusse und singt dazu. Im zweiten Aufzuge erscheint Trügewaldt; derselbe fordert Künsteling auf, ihm behülflich zu sein, Seelewig zu berücken. Im dritten Aufzuge treten Ehrelob und Reichimuth auf. Auch sie versprechen Trügewaldt das Gleiche, jedoch verhindert sie die späte Zeit an der Ausführung und sie verschieben die Berückung des Seelewig auf den nächsten Tag. Der vierte Aufzug führt uns Seelewig vor, wie sie mit Sinnigunda am Ufer des Meeres spazieren geht. Sinnigunda macht den ersten Versuch mit Seelewig. Im fünften Aufzuge erscheinen noch Hertzigild und Gwissulda, letztere, um Seelewig zu warnen; jedoch vergeblich. Im sechsten Aufzuge sehen wir Trügewaldt allein. Ein Chor der Hirten schliesst den ersten Act.

Der zweite Act führt uns wieder Seelewig und Sinnigunda vor, wie sie des Morgens die herrliche Natur loben. Im zweiten Aufzuge gesellen sich zu ihnen 3 Hirten und singen das „Morgenlob". Aufzug 3—4—5 heisst „Seelengefahr". Man versucht, Seelewig durch Geschenke zu bethören. Der Chor der Nymphen schliesst den zweiten Act.

Der dritte Act führt Trügewaldt und drei Hirten vor, die zusammen einen Plan gegen Seelewig schmieden. Letztere singt im zweiten Aufzuge ein schwermüthiges Lied. Im vierten und fünften Aufzuge versuchen Trügewaldt und die drei Hirten von Neuem ihr Spiel mit Seelewig. Gwissulda und Hertzigilda sind wieder die Retter. Sie halten der Seelewig eine Strafpredigt. Letztere fällt nieder und betet. Ein Chor der Engel schliesst das Ganze. — Weiteres siehe im angeführten Werke. —

Man sieht aus den Notenbeispielen deutlich, in welchem Zustand sich damals die dramatische Musik in Deutschland befand.

Während inzwischen Frankreich sich der Vervollkommnung der Oper widmete — und hierin liegt Frankreichs besonderes Verdienst um die Musik — wurde dieselbe in Deutschland vorläufig meistens nur von Dilettanten gepflegt. Dagegen waren es in Deutschland die kirchlich dramatischen Formen des Oratoriums, der Cantate und des geistlichen Concertes, welche hier von Musikern und nicht von Dilettanten gepflegt wurden. Wie die Reformation in Deutschland ihren Mittelpunkt hatte, so ist auch das neue Leben, welches den geistlich-dramatischen Formen eingehaucht wurde und sie mit neuer Kraft erstehen liess, in Deutschland zu suchen.

Schon früher sagten wir, dass die Passion[77]) mit

[77]) Unter Passion versteht man die Leidensgeschichte Jesu nach dem Evangelium; sie wird in der Charwoche beim Gottesdienst vorgetragen und es folgt aus dem Ritus, sowohl der katholischen wie der evangelischen Kirche, dass dies gesangsmässig geschieht. Dieser Gebrauch datirt sich schon aus dem 12. Jahrhundert. Die ältesten Compositionen der Passion sind von Jacob Obrecht (um 1500), Joh. Galliculus 1538 („Passio Dom. nostri J. Chr. sec. Marcum") nach Matth. etc.; sie sind auf lateinischen Text componirt und durchweg vierstimmig, auch die Reden der Evangelisten, Christi und der anderen Personen. In späteren, auch lateinischen Compositionen von Lu-

besonderer Vorliebe von den Deutschen gepflegt und aus dem deutschen Volke hervorgegangen sei. Hatte man doch schon im 13. Jahrhundert begonnen, den in den Evangelientext eingeflochtenen lateinischen Kirchengesängen deutsche Uebersetzungen beizufügen. Im 14. Jahrhundert trat sogar die Kirchensprache vor der deutschen Volkssprache zurück. Trotzdem erhielt sich die Methode, den Schrift- oder Bibeltext lateinisch, später deutsch zu singen, oder auch zu sprechen bis ans Ende des Mittelalters. Dagegen war es massgebend, bis zur zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts den Text der für den kirchlichen Gottesdienst bestimmten Passionsmusiken allein nur lateinisch (aus der Vulgata) zu singen. Aus dem Verlauf der bisherigen Geschichte des Oratoriums sehen wir, dass der Gesangsstyl dieser geistlichen Dramen vorwiegend einen liturgischen Charakter trug. Selbst die Passion, die in der stillen Woche einen Theil des Gottesdienstes bildete, zeigt noch fast bis zum Ende des 16. Jahrhunderts keine wesentliche Veränderung in Bezug auf Entwickelung einer wirklichen oratorienartigen Kunstform. Mit der dramatischen Musik ist es in den Pas-

---

dovico Daser 1578, Cyprian de Rore 1558, Orl. Lassus 1565 u. a. wird das Evangelium vom Priester recitirt; nur die Chöre des Volkes sind kurz und vierstimmig componirt. Eine solche Composition existirt noch von Vittoria; dieselbe soll noch jetzt am Charfreitag früh in der Sixtinischen Capelle aufgeführt werden. Mit der Reformation ging die Passion auch in die evangelische Kirche über; die älteren deutschen Passionen sind in Walther's Cantonial (1545) enthalten, und zwar eine nach Matthäus „Die deutsche Passion auf den Palmsonntag" und eine nach Johannes „Die ander deutsche Passion auf den folgenden Freitag der Marterwoche" (s. O. Kade „Luthercodex von 1530" No. 72 und 73). Auch Joachim v. Burgk schrieb die „Passion Christi nach den 4 Evang., 4-voci, 1568." Kade weist nach, dass Walther die Passionsgesch. nach Matthäus direct für den Cultusgebrauch einrichtete. — Nach Ambros ist die älteste deutsch-protest. Passion eine solche nach Matthäus, welche in einem schon 1559 geschriebenen Codex aus der Stadtschule zu Meissen in die Wiener Hofbibliothek gekommen ist. Ambros sagt über dieselbe: „Ihre kurzen vierstimmigen, fast simpel falsobordonartigen Chöre sind ganz das Gegenstück der Turba in den Passionsgesängen der katholischen Kirche. Es soll eben mehrstimmig in einer kurzen, in sich abgeschlossenen Harmoniephrase zusammenklingen, von dramatischer Intention ist keine Spur, höchstens ist es wie ein vereinzelter Keim zu künftiger Entwicklung, wenn bei dem „Herr bin ich's" die Stimmen nach einander fragen."

sionen selbst dieses Jahrhunderts noch kümmerlich bestellt. Allerdings haben auch die ältesten Passionen das Eigenthümliche, dass bei ihnen Alles gesungen, dagegen nichts gesprochen wurde. Hierfür lag zunächst der Grund darin, dass erstens der Ton die hohen Dome besser durchdrang, als das Wort, zweitens darin, dass auch die alten geistlichen Herren sehr wohl die Bedeutung des Gesanges für den Gottesdienst zu schätzen wussten, d. h. wussten, dass der Gesang das trockene Wort zu einem höheren Ausdruck, als es durch einfaches Sprechen möglich ist, entfaltet. In diesen älteren Passionen war der alte Choralton nach Gregor, sowie der alte Psalmen- und Collectenton noch vorherrschend. Ja man benutzte ihn noch im 17. Jahrh., als das Recitativ längst erfunden war. Wir werden selbst noch bei der Besprechung von Heinrich Schütz finden, wie auch er in seinen vier Passionen (1666) nach den vier Evangelien noch den Choralton für die Einzelreden gebraucht. — Man kann sich übrigens nicht wundern, wenn so zähe an den alten Ueberlieferungen des geistlichen Styls in der Musik festgehalten wurde. Es geschah dies aus keinem anderen Grunde, als man sich dadurch besser gegen die immer mehr um sich greifende weltliche Musik (Oper) schützen konnte, da letztere eine Bahn zeigte, eine Bahn, in welche namentlich die vorwiegend lyrischen Gesänge der Masse leicht gerathen konnten.

Als eine der ältesten deutschen im Druck erschienenen Passionen ist die des Clemens Stephani[78]) von Buchau in Württemberg, welche 1570 zu Nürnberg bei Ulbrich Seuber gedruckt wurde, zu nennen.[79])

[78]) Chrysander sagt hierüber S. 427—428 in seiner Händelbiographie: „Obgleich die Passion schon früh für den Vortrag geschulter Chöre componirt ist, blieb doch die einfache Recitation die gebräuchlichste und natürlichste Weise, deren altherkömmliche Töne von Clemens Stephani, wenn auch nicht zuerst aufgeschrieben, so doch zuerst in den Druck gegeben wurden. Man sang den einfachen Bibeltext ab, meistens den Leidensbericht des Matthäus, in grossen Städten mehrere Evangelisten nach einander, mitunter auch die kirchliche Pericope, die alle Evangelisten vereinigt. Die Gemeinde sang wohl zum Ein- und Ausgang ein passendes Kirchenlied; sonst verhielt sie sich hörend; auch wurde der Vortrag der Schriftworte weder durch freie Dichtung, noch durch kunstmässige Musik unterbrochen."

[79]) Vergl. Gerber a. a. O. Bd. 2.

Der Titel des Werkes ist: „Passio secundum Matthaeum", d. i. das Leiden und Sterben Jesu Christi, nach dem Matthäus, mit Fleiss übersehen," etc. Die Erzählung des Evangelisten, die Reden der Handelnden, selbst die Volkschöre (letztere sehr kurz und vierstimmig harmonisirt) werden im alten Choraltone gesungen. Arey von Dommer (a. a. O. S. 249) führt an, dass im 16. Jahrhundert noch Beispiele von lateinischen Passionen vorkommen, bei denen die dramatische Form vollständig aufgegeben, hingegen der ganze Text als vier- und fünfstimmiger Chor von Anfang bis zu Ende componirt ist. — Nicht viel anders, als vorhin bemerkt wurde, ist es mit den Passionen von Jac. Obrecht, Joach. v. Burgk, Johannes Galliculus und Lud. Daser. Jacobus Obrecht hat eine „Passion Domini nostri Jesu Christi sec. Matthaeum[80]) (1538) geschrieben, welche in dem 1538 zu Wittenberg herausgegebenen Sammelwerke „Harmoniae selectae 4 vocem" gedruckt ist. Auch hier ist der ganze Text des Johannes vierstimmig gesetzt. Christus, Pilatus, der Evangelist, alle singen vierstimmig. Einzelgesang ist gar nicht vorhanden, nur hin und wieder unterbrechen zwei- und dreistimmige Chöre das Ganze. Solche motettenartig gesetzte Passionen finden sich noch viele. Wie wenig entsprechen sie aber dem Text! — Neben der ehemaligen Passion des 16. Jahrhunderts existirt noch diese vier- bis fünfstimmige Composition der Passionstexte. Da keine einzige Einzelstimme auftritt, so kann die dramatische Form in diesen Compositionen nur schwach vertreten sein. — Ferner ist noch eine doppelstimmige Passion nach den vier Evangelien von Jacob Gallus (1587), eine Passion von Balthasar Resinarius (1544), eine von Lud. Daser (1578) zu nennen. Der eine Chor der Passion von Gallus ist mit Frauen-, der andere mit Männerstimmen besetzt; ersteren sind die Reden Jesu, letzteren die des Pilatus, Judas und Hohenpriesters zuertheilt; in der Erzählung wechseln die beiden ab. Das Volk, der hohe Rath (Synedrium) werden von beiden Chormassen dargestellt.[81])

Der Gebrauch, die Passion am Palmsonntag oder in der stillen Woche zu singen, pflanzte sich auch in

[80]) Die Originalstimmen zu den Passionen Obrechts und Galliculus sind im Besitz von O. Kade.

[81]) Vergl. A. v. Dommer a. a. O. S. 250.

die lutherische Kirche fort. Luther selbst hielt nicht viel davon; er sagt im Vorworte zur deutschen Messe, dass das Absingen der Passion in der Art und Weise, wie es bisher stattgefunden habe, nur ein äusserliches Werk sei. Eine Verpflichtung, dasselbe fortzusetzen, läge nicht vor. Trotzdem behielt man diesen alten Gebrauch wenigstens an manchen Orten bei. Wir haben ihn selbst noch vor kurzer Zeit im Dome zu Cammin vorgefunden, wo man mit aller Consequenz an der alten Ueberlieferung festhält. — Allerdings wurden die Passionen an manchen Orten durch Gemeindegesänge verdrängt, indem man auf diese Weise die Erzählung einer Liedform anpasste.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erwacht aber in der evangelischen Kirche die Lust, Passionen in dramatische Form zu kleiden und aufzuführen, von Neuem. Eine Menge solcher Werke sind uns aus jener Zeit erhalten. Wir nennen nur eins der interessantesten, nämlich die deutsche Passion des kurfürstlich sächsischen Capellmeisters Antonius Scandellus; letzterer ist auch der Componist mehrerer Choralmelodien. In seiner Passion mit Historie des Ostermontags und Dienstags recitirt der Evangelist ebenfalls im Choralton. Die Reden Christi dagegen sind (ähnlich wie in Palestrina's Improperien) vierstimmig. Allerdings sind auch die Reden der übrigen handelnden Personen (so die Reden des Petrus, Pilatus und der Magd zwei und dreistimmig) vierstimmig, nur die des Evangelisten sind einstimmig. Gewiss geschah es, um die handelnden Personen von dem erzählenden Evangelisten abzuheben. Dies konnte man aber am wirksamsten nach damaligen Begriffen thun, wenn man dieselben vierstimmig sang. — Allerdings war die Mannigfaltigkeit in solchen Passionen nur noch gering. Die Gewohnheit, handelnde Personen mehrstimmig singen zu lassen, findet sich auch noch in weltlich-dramatischen Passionen jener Zeit vor. Jedenfalls wurde diese Art und Weise in den Passionen noch lange beibehalten; selbst Schütz verfährt noch in seiner Auferstehung (1623) ähnlich.

Derartig verfasste Passionen finden sich noch viele vor. Wir nennen von allen diesen noch eine speciell protestantisch-deutsche Passion nach dem Evangelisten Matthäus „in Personen dargestellt" in Keuchenthal's

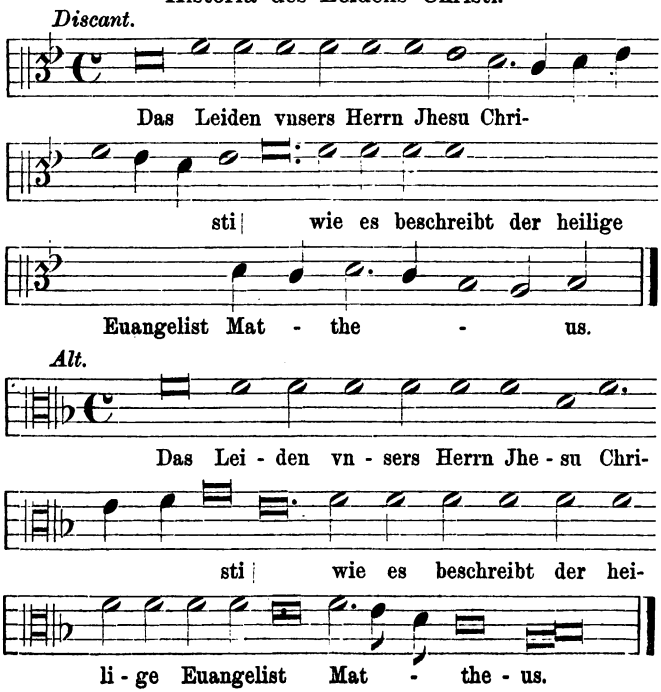
Kirchengesängen, lateinisch und deutsch, vom Jahr 1573. Dieselbe ist hier vollständig mit Noten abgedruckt, enthält einen vierstimmigen Einleitungs- und Schlusschor, psalmodirende Einzelreden, kurze vierstimmige Turbae etc.

Um dem Leser das Wesen einer alten deutschen Passion einmal so recht klar zu machen, geben wir einen Theil des Textes einer der ältesten deutschen protestantischen Passionen, welche Johannes Keuchenthal in seinen lateinischen und deutschen Gesängen, Wittenberg 1573, niedergeschrieben und welche auch theilweise von Schütz als Textunterlage benutzt wurde.

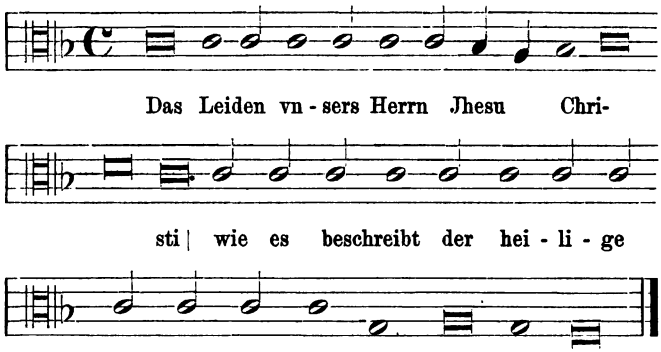
Passion. J. Keuchenthal.

Die Historia von dem Leiden vnd Sterben vnsers Herren vnd Seligmachers Jhesu Christi | aus dem Evangelio S. Matthaei kurtz gezogen und nach den Personen ausgeteilet | wie man sie in Christlicher Versamlungen pfleget die Marterwochen vber zu singen.

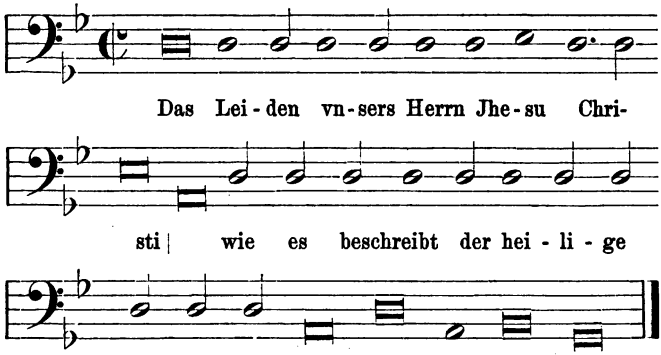
Historia des Leidens Christi.



Tenor.



Bass.



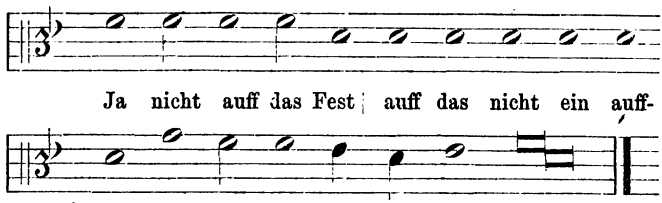
Evang. „Vnd es begab sich | da Jhesus alle diese rede volendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern:

Jhesus „Jhr wisset | das nach zweien tagen Ostern wird | Vnd des Menschen Son wird vberantwortet werden | das er gekreuziget werde.

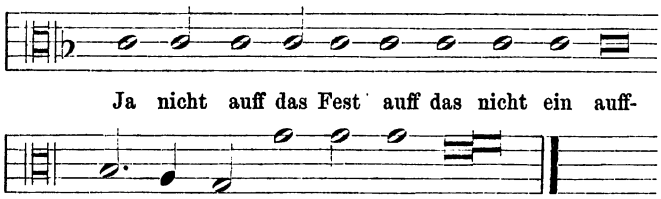
Evang. „Da versamleten sich die Hohenpriester vnd Schrifftgelerten im Volk in dem Pallast des Hohenpriesters | der da hies Caiphas | und hielten rath | wie sie Jhesum mit listen griffen vnd tödten. Sie sprachen aber:

Chorus.

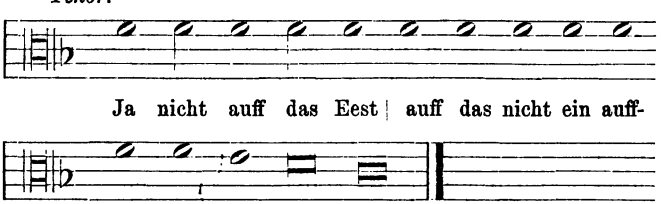
Discant.



Alt.



Tenor.



Bass.

Evang. „Da nun Jhesus war zu Bethanien | im Hause Simonis des Aussetzigen | trat zu jm ein Weib | das hatte ein Glas mit köstlichem wasser | vnd gos es auff sein Heubt | da er zu Tische sas | da das seine Jünger sahen | wurden sie unwillig | und sprachen:

Chorus „Wozu dieser unrat? Dieses wasser hette mocht thewer verkaufft | und den armen gegeben werden.

Evang. „Da das Jhesus merkte | sprach er zu jnen:

Jhesus „Was bekümmert jr das Weib? Sie hat ein gut werck an mir gethan. Jr habt allezeit Arme bey euch | Mich aber habt jr nicht allezeit. Das sie hat das wasser auff meinen Leib gegossen | hat sie gethan | das sie mich zum grabe bereite. Warlich ich sage euch | wo diss Euangelium gepredigt wird in der gantzen Welt | da wird man auch sagen zu jrem gedechtnis | was sie gethan hat.

Evang. „Da ging hin der zwölffen einer | mit namen Judas Jscharioth | zu den Hohenpriestern und sprach:

Judas „Was wolt ir mir geben | Jch wil jn euch verrhaten.

Evang. „Vnd sie boten jm dreissig Silberling. Vnd von dem an suchet er gelegenheit | das er jn verrhiete. Aber am ersten tage der Süssen Brod | tratten die Jünger zu Jhesu | vnd sprachen zu jm:

Chorus „Wo wiltu das wir dir bereiten | das Osterlamb zu essen?

Evang. „Er sprach:

Jhesus „Gehet hin in die Stad | zu einem | vnd sprecht zu jm | der Meister lest dir sagen | meine zeit ist hin | Jch will bey dir Ostern halten | mit meinen Jüngern.

Evang. „Vnd die Jünger thaten wie jn Jhesus befohlen hatte | und bereiteten das Osterlamb. Vnd am abend satzt er sich zum Tische mit den zwölffen vnd da sie assen | sprach er:

Jhesus „Warlich ich sage euch | einer vnter euch wird mich verrhaten.

Evang. „Vnd sie wurden sehr betrübt | vnd huben an ein jtzlicher vnter jnen | vnd sagten zu jm:

Discant „Herr bin ichs | Herr bin ichs?

Tenor „Herr bin ichs| Herr bin ichs?
Alt „Herr bin ichs?
Bass „Herr bin ichs| Herr bin ichs?
Evang. „Er antwortet vnd sprach:
Jhesus „Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchet| der wird mich verrhaten. Des Menschen Son geht zwar dahin| wie von jm geschrieben stehet: Doch wehe dem Menschen| durch welchen des Menschen Son verrhaten wird. Es were jm besser| das derselbige Mensch noch nie geborn wer.
Evang. „Da antwortet Judas der jn verrhiet vnd sprach:
Judas „Bin ichs Rabi?
Evang. „Er sprach zu jm:
Jhesus „Du sagests.
Evang. „Da sie aber assen| Nam Jhesus das Brod| danket vnd brachs| vnd gabs seinen Jüngern und sprach:
Jhesus „Nemet esset| das ist mein Leib| der für euch gegeben wird| Solches thut zu meinem gedechtnis.
Evang. „Desselben gleichen nam er auch den Kelch| nach dem Abendmal| danket| gab jnen den vnd sprach:
Jhesus „Trinket alle daraus| das ist mein Blut des Newen Testaments| welches vergossen wird für viele zur vergebung der Sünden| Jch sage euch| ich werde von nu an nicht mehr von diesem gewechs des Weinstocks trinken| Bis an den tag| da ichs nev trinken werde| mit euch in meines Vaters reich.
Evang. „Vnd da sie den Lobgesang gesprochen hatten| gingen sie hinaus an den Ölberg| da sprach Jhesus zu jnen:
Jhesus „In dieser nacht| werdet jr euch alle ergern an mir| den es stehet geschrieben| Jch werde den Hirten schlahen| vnd die Schaff der Heerde werden sich zerstreuen| Wenn ich aber auferstehe| wil ich vor euch hingehen in Galileam.

— — —

Ferner sind zwei Passionen nach Matthäus und Johannes im Selneckerschen Gesangbuch (1578) abge-

druckt. Sodann erwähnen wir die deutsche Passion[82]) von Steuerlein mit 4 Stimmen (Erfurt 1576), die fünfstimmige von Machold (Erfurt 1593) und Andere. Etwas verändert und feiner angelegt als alle diese genannten ist die von Bartholomäus Gesius. Hier spricht der Evangelist im Choralton, die Reden Christi sind vierstimmig, die Turbae fünfstimmig. Der fünfstimmige Chor: „Erhebet eu e Herzen zu Gott und höret das Leiden unseres Herrn Christi, wie es S. Johannes beschrieben hat" leitet das Ganze ein. Der Chor: „Dank sei unserm Herrn, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hölle" schliesst das Ganze. — Schon die älteren lateinischen Passionen weisen kurze Einleitungs-Chöre auf, die den Text, der auf das Ereigniss hinweist, enthalten. Sehr richtig sagt hierüber Arey v. Dommer (a. a. O. S. 252): „Etwas ganz Aehnliches findet sich noch bei Händel in seinem Oratorium „Israel in Aegypten": den Lobgesang der Israeliten am rothen Meere, welcher den 2. Theil des Werkes ausmacht, eröffnet ein kurzer, aber harmonisch mächtiger und erhabener Doppelchor-Introitus zu den Worten „Moses und die Kinder von Israel sangen also zu dem Herrn, ihn laut preisend". Man zeigt also nur seine Beschränktheit, wenn man darüber spöttelt, dass die Alten selbst die Ueberschrift ihrer Texte in Musik gesetzt haben."

Erst mit der Zeit erweiterten sich die Anfangs- und Schlusschöre, indem sie Motive und Melodien aus Passionsgesängen aufnehmen. So war es z. B. zu Selneckers Zeit (1580) in Leipzig Sitte, dass die Gemeinde die Passion mit Choralgesängen absang. Auch war es gang und gäbe, dass der Passion nach Matthäus das Luthersche Lied: „Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir" voraufging. Dasselbe schloss sich an die Worte Christi am Kreuz „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen" sehr passend an. In derselben Weise wurde die Johannis-Passion durch den Gesang „Nun freut euch, lieben Christen gemein" eingeleitet. Dieser Choral wurde nach den Worten „Es ist vollbracht" gesungen, indem derselbe die Freude der Christen, dass das Erlösungswerk vollendet sei, kennzeichnete. Diese Weise, Choral-

[82]) Als die Verfasser freierer Passionen sind noch zu nennen: Sam. Besler (1579—1625), Joh. Herold (1594), Joh. Eras. Kindermann (1616—1694).

melodien bei Passionen zu verwenden und dadurch die ganze Gemeinde an derselben zu betheiligen, ferner Choralmelodien als Einleitungschöre von Passionen zu bearbeiten, war sehr alt, und diese Leipziger Weise ist noch längere Zeit beibehalten worden. Wie in noch früheren Zeiten lateinischer Hymnengesang, die Lieder „Christ ist erstanden" und andere in die heilige Geschichte eingeflochten wurden, ist schon gesagt. Wir wissen also, wenn wir später sehen, mit welchem Geschick und Erfolg der grosse Bach evangelische Kirchenlieder in die oratorische Kunstform der Passion verwebt, wo wir die Keime für diese Verwendung der Kirchenmelodien zu suchen haben.

Die Passionen der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts weisen nichts Neues auf. Dasselbe lässt sich von den Werken sagen, die in den ersten Decennien des 17. Jahrhunderts entstanden sind. Dann aber tritt eine Epoche für die gesammte geistliche dramatische Musik ein, an der der Altmeister Schütz einen grossen Antheil hat. — Inzwischen schiessen die Passionen wie Pilze aus der Erde hervor. Denn schon in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts hielt es jeder in Deutschland lebende und einigermassen begabte Contrapunktist für nöthig, eine Passion zu schreiben. Deshalb ist ihre Anzahl so gross, dass, wollten wir sie alle beschreiben, der Raum dieses Buches allein von diesen Werken gefüllt würde. — Die Sucht, eine Passion zu componiren, ist eben so gross, als etwas später die, ein „Stabat mater" oder ein „Requiem" zu schreiben. Haben wir doch z. B. ein Verzeichniss angelegt, welches schon 450 Namen aufweist von — Requiemcomponisten. — Der neue italienische Einfluss, der die deutsche Musik sofort anders gestaltete (Recitativ, Arie), ist bei diesen alten deutschen Passionen noch nicht bemerkbar. — Wir halten es nicht für unwichtig, auch über den Text dieser alten geistlichen dramatischen Werke einige Worte hinzuzufügen.

Die dramatischen Werke, die wir auf der Grenze des 16. und 17. Jahrhunderts gefunden haben, waren meistentheils von biblischem Inhalt. Die alten Texte zu den Weihnachts-, Frohnleichnams- und Passionsspielen wurden meistens umgearbeitet oder durch neue ersetzt. Genaueres siehe hierüber bei A. Pichler „Ueber das Drama des Mittelalters in Tyrol", Innsbruck 1850

— Weinhold, „Weihnachtsspiele“ — Schröer, „Deutsche Weihnachtsspiele aus Ungarn“ — G. Mosen, „Weihnachtsspiele im sächsischen Erzgebirge“, Zwickau 1861 — Pröhle „Weihnachts- und Neujahrsspiele und Lieder“, im Archiv für das Studium der neueren Sprachen. — Nach dem westphälischen Frieden wurde in vielen Städten, auch protestantischen, der früher bestandene Brauch, eine geistliche „Comödie zu agiren“, erneuert.[83]) Und nun finden wir auch unter den Comödien, die für Schulacte abgefasst waren, viele, die ihren Stoff der Bibel entnahmen. Zur Darstellung bei Schulacten wurden vorwiegend alttestamentliche Stoffe genommen; denn schon Chr. Weise hält es für bedenklich, evangelische Geschichten öffentlich darzustellen. In seiner Vorrede „zur Comödienprobe“ (S. 22) sagt er hierüber: „So leicht es mir auch wird, die dahin einschlagenden Textus historicos dramatisch einzurichten und zu disponiren, so habe ich doch keine Lust, dergleichen Stoffe recht auf das Theater zu bringen.“ Ferner bemerkt er, dass er auch nicht gerne die Person des Satans einführe, indem er die Rollen von keinem Schüler möchte spielen lassen, so trage ihn auch die Ehrfurcht gegen den liebreichen Heiland dahin, so dass er dessen Person nicht gerne einmischen möchte. Trotzdem wurden noch oft neutestamentliche Stoffe bearbeitet, am meisten die Leidens- und Auferstehungsgeschichte. (Vergl. Gottsched's Vorrede zum 1. Theil der deutschen Schaubühne S. 199 — 225 — 236 — 248 — 278 — 280 —, 2, 257 — 268). Als nun die Oper immer mehr in Aufnahme kam und die beiden dramatisch-musikalischen Kunstformen „Oper“ und „Oratorium“ ihre eigenen Bahnen verfolgten, wurde die Passion ein Hauptvorwurf für das Oratorium.[84]) Die Zeit der Passion beginnt in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Vorbereitet war dieselbe schon lange in der Kirche durch das in der stillen Woche herkömmliche Absingen der Passionsgeschichte, was bei den Katholiken in lateinischer, bei

[83]) Vergl. E. v. Kausler „Geistliches Volksschauspiel im Schwarzwalde nach dem westfälischen Frieden“ und A. Rein „Vier geistliche Schauspiele des 17. Jahrhunderts“.

[84]) Ausführliches hierüber siehe: v. Blankenburg „Zusätze zu Sulzer's allgemeiner Theorie der schönen Künste“ in dem Artikel „Oratorium“. — G. W. Fink in „G. Schilling's Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften“ 5, 259.

den Evangelischen in deutscher Sprache geschah. Es ist gar keine Frage mehr, dass allein diesem alten Herkommen der Text, den Henrici zu Bach's Passionsmusik gedichtet hat, sein Dasein verdankt.

Die Passion war aber auch noch durch die Gelehrtendichtung dieses Zeitraumes vorbereitet, nämlich durch die geistlichen Trauer- und Freudenspiele Joh. Klaj's, welche ungefähr 1645 entstanden. So „die Auferstehung Jesu Christi in jetzo neu übliche hochdeutsche Reimarten verfasst" und die „Höllen- und Himmelfahrt Jesu Christi neben darauf erfolgter sichtbarer Ausgiessung des heil. Geistes in jetzo kunstübliche Reimarten verfasst", beide in Nürnberg 1644; ferner „Herodes, der Kindermörder" und der „leidende Christus in einem Trauerspiel vorgestellt", Nürnberg 1645; ferner „Engel- und Drachenstreit", von dem Altenburger Rector Chr. Funck 1662 bearbeitet, von seinen Schülern dargestellt; ferner „Freudengedicht der seligmachenden Geburt Jesu Christi", Nürnberg 1650, u. dgl. m. Solche Stücke führte Klaj's unter Mitwirkung eines Sängerchores und mit eingelegten Instrumentalsätzen zu Nürnberg nach dem sonntäglichen Gottesdienste auf. Es waren dieselben nach Anlage und Ausführung sehr geschmacklos, ja roh, die Mitte haltend zwischen den alten Mysterien und den Oratorien, in welchen die dramatisch-lyrischen Theile nur durch erzählende Zwischenglieder verbunden sind. Solch ein Oratorium ist auch das von Brokes, auf den wir später noch einmal zurückkommen. In diesem Oratorium sind die Reden der einzelnen Personen nicht nur als Recitative, sondern auch als Arien und Chöre behandelt. Es ist in sofern von Wichtigkeit, als wir sehen, dass hier in Wirklichkeit schon der italienische Stil Eingang findet. Ein ähnliches, „Der blutige und sterbende Heiland", hat schon Hunold einige Jahre vorher gedichtet, indem er auch hier die neue italienische Oratorienform, ohne den erzählenden Evangelisten, wählt.[86]) Der erwähnte Brokes (1680 zu Hamburg geboren, 1747 ebendaselbst gestorben) ist einer der talentvollsten Dichter an der Grenze des 17. und 18.

[86]) Vergl. „Theatralische, galante und geistliche Gedichte"; Hamburg, 1706. — Tittmann „Die Nürnberger Dichterschule", S. 161. — Pichons „Denkmäler". — Koberstein „Deutsche Literatur", Bd. II. No. 228.

Jahrhunderts. Durch langen Aufenthalt in der Fremde hatte er Auge und Ohr an den Werken der Poesie, Malerei und Tonkunst der fremden Länder gebildet und konnte sich nun nach seiner Rückkehr ungestört mit der Kunst beschäftigen. Seine meisten Dichtungen sind nach italienischen und französischen Mustern geschrieben. Es war überhaupt nichts Ungewöhnliches, dass in der nächsten Zeit dramatische Stoffe aus Italien und Frankreich nach Deutschland verpflanzt wurden. Ist es doch genügend bekannt, dass auch das Kunstdrama sich vollständig nach ausländischen Mustern bildete, so z. B. Opitz'ens „Daphne", die erste deutsche Oper. Kehren wir nun zur Musik zurück.

Ehe wir die musikalische Entwickelung der Passion verfolgen, haben wir noch die deutschen „Interscenia" oder Aufzüge und die lateinischen „Orationes", welche von den Studenten der Gymnasien aufgeführt wurden, musikalisch zu beleuchten und zwar darum, weil bei ihnen sich zuerst der neue italienische Einfluss zeigte. Obgleich die damaligen religiösen Dramen mit ihren Interscenien noch wenig unserm Begriff des Oratoriums entsprachen, stehen dieselben doch schon dem Oratorium bedeutend näher, als der Oper. Die herrlichen Früchte Händel's und Bach's sind unstreitig aus den Keimen der Interscenien hervorgegangen. Reissmann beschreibt in seinem Werke Bd. II. S. 172 einen Actus Oratorii,[86]) welcher am 14. Juni 1630 zu Coburg im Collegia zu Ehren des Geburtstages des Herzogs Johann Casimir von Sachsen abgehalten und in der Fürstlichen Druckerei zu Coburg 1630 gedruckt wurde. Dieser Actus Oratorii war mit lateinischen Orationibus bestellt gewesen, und es sind nur wenige Narrationes mit untergelaufen. Ueber den Zweck dieses Oratoriums belehrt uns das Vorwort. (Reissmann S. 172). Es lautet: „Nachdem die wohlverordnete Herren Scholarchen des Fürstlichen Gymnasiy zu Coburgk, aus vielen Umbstanden vermerket, wie die edle Eloquentia, welche jederzeit alle Monarchien erhöhet, alle Kriegsheere bezwungen, alle Regimenten geschützet, alles gutes befördert, alles böses verhindert, und alle freye Künste erleuchtet, mit grossem Nutzen

[86]) Einige Musikproben aus Reissmann's Werk siehe im Anhang unter No. 18.

müsse dem Vaterland zum besten erhalten, und in dem löblichen Collegio fortgepflanzet werden. Jedoch befunden, dass die Comödien erbare Sitten in etwas verrücken: Als haben sie auff vorhergehends antragen rathsamb erkennet, dass an statt derselbigen Actus „Oratoriy", aber in dem gebürlichen und breuchlichen Habit oder verkleydung (den Einfältigen dieses zu berichten) angestellet werden solten. Zu welchem ende bissher unterschiedliche und der Gottes Furcht dienliche, auch sonsten sehr nützliche, und in den gesambten Ständen erbauliche exercitia vorgangen. Darbey aber, weil viel Erbare Matronen und Jungfrawen, der vornehmen Procerum, Civium und Hospitum zu geschweigen, sich darbey gefunden: hat es die Nothdurfft erfordert, neben den Lateinischen zierlicher Orationibus, welche die Studenten des Gymnasij stadlich gestellet, etzliche deutsche Interscenia oder Aufzüge beyzufügen, und damit die Zuhörer zu erlustigen. Unter andern ist auch in newlichkeit einer, wie folget gehalten".

Die Composition zu den Aufzügen machte der bekannte Melchior Frank, der bedeutende Gelegenheitscompositionen schrieb. Das Ganze begann mit einem Chor; dann folgte ein Tripudium, und wechseln Mercur, Pallas, Diana, Daphne und der Chor der Nymphen im Vortrage ab. Den ganzen Prolog schliesst das Tripudium, in welchem die Nymphen mit dem Mercur tanzten. Aus dem Prolog lassen wir die erste Strophe, die Mercurius singt, folgen:

Ihr Nymphen, lasst euch willig finden,
Kommt aus dem grünen Wald,
Da Actaeons erschallet;
Thut eine neue Krone winden!
Daphne und Diana wild,
Stell' sich zu der Pallas mild.

Dann kommt der Chor der Nymphen, hierauf Mercurius, dann das Tripudium, dann Pallas, dann Mercurius und Diana; darauf bringt das Tripudium dem Landesherrn die Huldigung dar. Schliesslich singen Mercurius und der Chor der Nymphen folgenden Schlussvers:

Wer ist in diesem Saal vorhanden
Spreche mit uns in dem Sinn,
Alles Unglück weichet hin!
Und fliehe zu den Morenlanden,
Dieser Tag in Ehren schwebt,
Glück dem Fürsten, dass er lebt.

Das ganze Werk bestand aus 5 Acten.

Actus primus.

Fama Orientalis beklagt den Zustand der Kirche in Jerusalem. Gottfried von Bouillon tritt auf und erzählt die Noth des gelobten Landes einem Officianten. Dann tritt ein Bote des Herzogs auf, der die lustigsten Dinge von seinen Erlebnissen in Rom erzählt. 4 Fürsten und 5 Ritter erscheinen und sind bereit, Gottfried zu folgen.

Actus secundus.

Ihnen ziehen die Amazonen nach. Zierlich gekleidete Jungfrauen stellen sie dar. Die Königin singt die erste Strophe allein. Text und Composition folgen (Act II). Die zweite Strophe singt der Chor und so geht es fort. Dann folgt der Classico (No. 3). Das war ein Zusammenklang vieler Instrumente ohne Unterschied, welcher Art dieselben sein mochten. — Gottfried lässt seinen Edelknaben abtreten, um unter einem grünen Baum zu schlafen. Ihm erscheinen 3 Engel; letztere singen ihm ein Traumliedchen vor u. s. w.

Jetzt erscheint Petrus und ermahnt die Fürsten. Dann treten zwei Christen auf, welche Gott um einen glücklichen Auszug für Gottfried von Bouillon bitten.

Actus tertius.

Der Herold von Sparta erscheint und fordert die Bürger zu einem „Ehren-Dantz“ auf. Der Aufzug der Spartaner wird gemacht durch: Caducator, Chorus Puerorum, Chorus Virorum, Chorus Scenum. (Das Notenbeispiel No. 4 zeigt den Chor.) Scene 1—5 berichten über die Ankunft des christlichen Heeres in Asien, von den Erfolgen der christlichen Streiter u. s. w.

Actus quartus.

4 Bauernmägdlein treten auf und singen, 4 Jünglinge antworten. Der Gesang ist im Beispiel 5 enthalten. Die einzelnen Gesänge siehe in Reissmanns Werk S. 180 bis 183. Ferner erscheint dem Fürsten ein Engel und theilt ihm mit, dass er zum obersten Haupt gewählt wird. Eine sarazenische Zauberin erscheint und will vom Geist den Ausgang des Kampfes ersehen. Weiter folgt Gottfrieds Wahl und Huldigung.

Actus quintus.

Das Ganze wird geschlossen, indem der Fürst Gott-

fried mit seinen Edlen, Knechten und Jungen aufzieht. Nun wurde sowohl mit Instrumenten als Stimmen ein schöner Psalm von drei vollständigen Chören gesungen.

Dies sogenannte Oratorium hier als Beispiel anzuführen, halten wir um so mehr für nöthig, als dasselbe uns zeigt, in wie weit zu damaliger Zeit Oper und Oratorium geschieden waren. Es ist ja allerdings sicher, dass dasselbe mit unserm heutigen Oratorium noch wenig Aehnlichkeit hatte; aber trotzdem steht es dem Oratorium bedeutend näher als der Oper. Deshalb hat Reissmann Recht, wenn er behauptet (S. 183), dass auch die Auffassung der Passion, wie sie unter Bach hervortritt, auf die Interscenia zurückzuführen ist, obgleich die Interscenien in keinem directen Zusammenhange mit dem eigentlichen Drama stehen. Reissmann sagt wieder über dieselben S. 183—184: „Die Frankschen Interscenia stehen in keinem directen Zusammenhange mit dem eigentlichen Drama; aber sie sind auch demselben eben so wenig willkürlich beigegeben. Der, deutscher Geschichte und deutschem Gemüthsleben ursprünglich fremde Stoff, in einer fremden Sprache dargestellt, erscheint hier reflectirt im deutschen Gemüth, und dadurch dem Verständniss näher gelegt. Schon der Prolog weist darauf hin, dass in der Geschichte der fremdländischen Helden ein deutscher Held, der Held von Sachsen, gefeiert werden sollte". Weiter schreibt Reissmann: „Es ist nicht etwa ein Nachklang der alten Praxis, dass Melchior Frank eine Interscenia nur in Chorweise schreibt und dass er auch die einzeln auftretenden Personen mit derselben Chormusik auftreten lässt. — Frank kannte und liebte die neue Weise des Sologesanges und übte sie mit grossem Fleiss in seinen geistlichen Concerten — ihn leitet vielmehr das ganz richtige Gefühl, wenn auch vielleicht noch nicht volle Erkenntniss — dass die einzelnen Personen nur Repräsentanten der Gesammtheit sind und als solche daher auch keine individuelle Bedeutung erlangen durften. Diese Anschauung aber beherrscht den Gang der Entwickelung beider Formen der Oper und des Oratoriums von jetzt an auch weiterhin so vollständig, dass, als Arien, Duetten und Ensemblesätze in das Oratorium Aufnahme fanden, diese sich ganz direct aus den Chorsätzen entwickelten und so ein, von der Oper wesentlich

verschiedenes Gepräge annahmen. Während in ihr die musikalischen Mächte zündender Schlagkraft, Melodie und Rhythmus, namentlich lebendig wirksam wurden, strebten die Einzelformen des Oratoriums mehr nach harmonischer Vertiefung. Hiermit haben wir zugleich den tiefgreifendsten Unterschied italienischer und deutscher Compositionsweise angegeben". Daher kommt es, dass die Oratorienform sich immer mehr vertiefte, auch in musikalisch-harmonischer Hinsicht. Wie die Deutschen und Italiener auch die Coloraturen verschieden anwandten, ist ja bekannt. Eine Melodie mit Coloraturen hatte bei den deutschen Meistern eine ganz andere Bedeutung. Es lag in der Natur der Sache selbst, dass das Oratorium sich in Deutschland anders als in Italien gestalten musste. So diente die Coloratur dem deutschen Sänger nicht zum Beweise seiner Fertigkeit, sondern sie wurde da angewandt, wo sie sich mit der dramatischen Wahrheit vertrug. Ausser Melchior Frank hatte Deutschland zu dieser Zeit noch viele mehr oder minder bedeutende Oratoriencomponisten, wie wir ja verschiedene schon vorhin bei der Behandlung der Passion genannt haben. Jede Musikgeschichte giebt von diesen Männern Ausführlicheres.

Einen bedeutenden Fortschritt durch Erweiterung der alten und durch Einführung neuer Formen verdankt das Oratorium Heinrich Schütz, dem Vater der deutschen Tonkunst.

Heinrich Schütz, ein für die deutsche Musik so hoch bedeutender Mann, musste auch in jeder Weise einen günstigen Einfluss auf die Entwickelung des Oratoriums ausüben. Seine geistlichen Compositionen sind von solcher Wichtigkeit für die Entwickelung der ganzen Kirchenmusik und zeugen von solcher geistigen Fähigkeit, dass das Oratorium von diesem Manne nur Gutes erwarten konnte.

III. Periode.

Das Oratorium bis zur Vollendung. Von Schütz bis Händel.

Capitel 10.

Heinrich Schütz und seine Bedeutung für das Oratorium. Das Oratorium und seine Gestaltung bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Sebastiani, Fux, Strunk, das geistliche Singspiel, Theile, Dedekind.

Schon früher bemerkten wir, dass die kirchliche Kunstmusik in der evangelischen Kirche selbst sich entwickelte, indem sie vom Gemeindegesang ausging. Sie erhielt hier eine zwiefache Gestalt. Entweder nahmen die Compositionen auf die Betheiligung der Gemeinde keine Rücksicht (das konnte geschehen, wenn die Kirchenlieder als Thema kunstvoll contrapunktisch in motettenartige Form gebracht wurden), oder sie hielten die strophische Form des Liedes fest; die Melodie herrschte in der Oberstimme und die Mehrstimmigkeit mit ihrer Harmonie war nur der Ausdruck der Melodie. In letzterm Falle konnte die Gemeinde mitsingen. Als Beispiel der zweiten Art führen wir das Eccard'sche Festlied an. Noch während des ganzen 17. Jahrhunderts ist es Brauch, dass die Componisten zu den Kirchenliedern, d. h. zum geistlichen Volksliede, in einem gewissen Verhältniss stehen. Trotzdem konnten es diese beiden Richtungen nicht verhindern, dass sich daneben noch eine dritte bildete, welche das Kirchenlied nicht benutzt sondern sich frei entwickelt. Es war dies das geistliche Concert, welches auch von Italien nach Deutschland drang. Ueber den Einfluss, den die ganze

italienische Musik ausübte, sprachen wir schon. Es war jetzt fast Modesache, dass jeder deutsche Componist, wollte er an Bedeutung gewinnen, erst nach Italien pilgern musste. Der concertartige und dramatische Styl der Italiener übertrug sich nun auch auf die deutsche Kirchenmusik. So sehen wir denn, wie auch die protestantische Kirche den Sologesang acceptirt. Inzwischen hatte sich auch die Instrumentalmusik viel reicher entfaltet und war im Stande, den Gesang zu unterstützen, im Ausdruck zu bereichern und zu heben.

Der herverragendste deutsche Componist, der Träger des italienisch-deutschen Styles, mit der erste Tonsetzer des 17. Jahrhunderts ist nun Heinrich Schütz (geb. 1585 zu Köstritz im Voigtlande, starb als Capellmeister am Dresdener Hofe 1672). C. von Winterfeld[87]) gebührt das Verdienst, Schütz' Bedeutung für die deutsche Musik zuerst gewürdigt zu haben.

H. Schütz adoptirte zwar alle Formen der italienischen Musik, blieb aber doch in seiner Musik deutsch. Die Formen der protestantischen Kirchenmusik löste er zunächst von dem Gemeindeliede los, indem er den Stoff frei bearbeitete, die Betonung des Wortes, den Ausdruck der Musik in den Vordergrund stellte. Schütz hat viel componirt; für uns hat hier nur seine geistlich-dramatische Musik Werth. Zu seinen Hauptwerken dieser Art gehören die Symphoniae sacrae, von denen der I. Theil 1629, der II. 1647 und der III. 1650 erschien. Die in dieser Sammlung enthaltenen Sologesänge sind auch von obligaten Instrumenten begleitet. Mithin treten die Instrumente nun selbstständig auf, indem sie eigene, neben den Motiven der Singstimme herlaufende Melodien bilden. Das Ganze ist ein vollständiges Tonbild, nichts Zerstückeltes, nichts verliert den Zusammenhang mit dem Ganzen. Schütz hat zwar viel für den ausdrucksvollen Sologesang gethan, aber seine Hauptbedeutung liegt in der wirklich dramatischen Anlage der Chöre. Wir erinnern nur an seine Werke „Die Auferstehung" (1623), „Die sieben Worte" (1645), die „Vier Passionen nach den vier Evangelisten" (1665

[87]) Vergl. die Schriften: „Joh. Gabrieli und sein Zeitalter" und „Der evangelische Kirchengesang".

und 1666) und seine „Psalmen Davids", an seine sämmtlichen Motetten und geistlichen Concerte mit 8 und mehr Stimmen.

Der Titel der „Auferstehung" lautet: „Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi. In Fürstlichen Capellen oder Zimmern umb die Osterliche Zeit zu geistlicher Christlicher Recreation füglichen zu gebrauchen. In die Musik übersetzt durch Heinrich Schützen, Churf. Sächs. Durchlauchtigkeit Capellmeistern. Gedruckt zu Dresden in Churf. Sächs. Officin durch Gimel Bergen. Im 1623. Jahr". — Sie beginnt mit einem 6stimm. Introitus für 2 Discante, Alt, 2 Tenore und Bass ohne Begleitung nach althergebrachter Weise mit den Worten: „Die Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi", wie uns die von den 4 Evangelisten beschrieben wird; sie schliesst mit einem breit angelegten, von 4 Violinen begleiteten Doppelchor: „Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat".

Wenngleich er in seiner Auferstehung noch mehr oder weniger die alte Form beibehält, sind die Schlussfälle des psalmodirenden Evangelisten doch schon melodischer, und die Psalmodie wird, wie wir bemerkten, durch 4 Violen begleitet.

Die Reden der handelnden Personen — der Herr, der Engel, Magdalena, einzelne Jünger — führt er, wenn auch nach alter Weise, so doch selbstständig in Arien zwei- und dreistimmig, nach der Anzahl der redenden Personen auf. Die Hohenpriester singen dreistimmig. Caiphas und sein Gesell, die zwei Engel am Grabe singen ein Duett. Der Evangelist singt stets einstimmig und zwar, wie bekannt, im Collectenton. Jedoch wird derselbe hier melodischer, als es bisher der Fall war. Merkwürdig ist, dass sich in diesem Werk auch schon ein Stück von Tonmalerei zeigt; so stellt er das Wegwälzen des Steines,[88]) die Verwunderung des Petrus, das Laufen der Magdalena und des Jüngers dar.

Ebenso schön ist die dringende Bitte in dem Duett „Bleibe bei uns". Auch versteht er es, das ängstliche

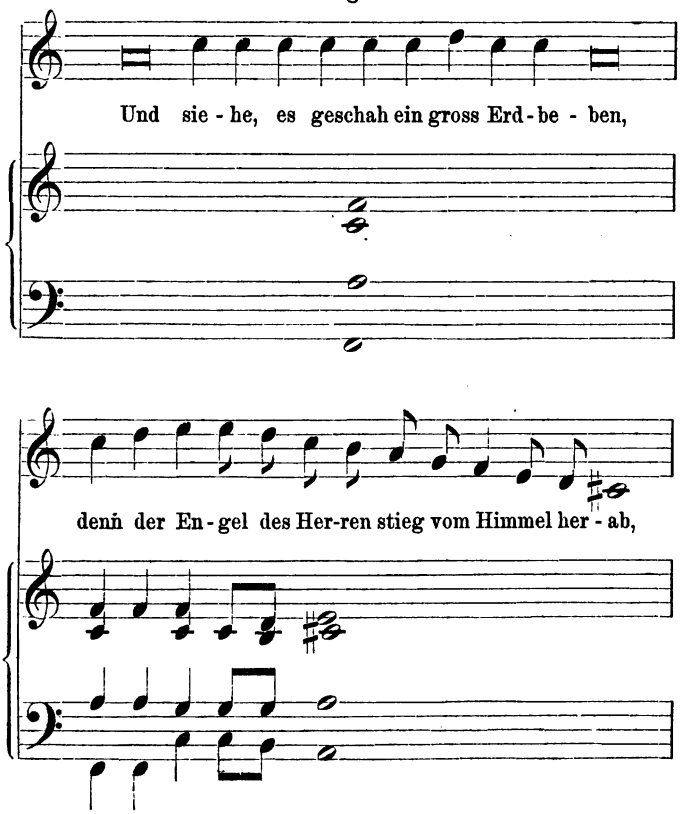
[88]) Diese Stelle ist auch besonders auf Rücksicht der „klingenden Analogien" sehr interessant; man betrachte nur die Stellen: „denn der Engel des Herrn stieg vom Himmel herab" und „wälzet uns".

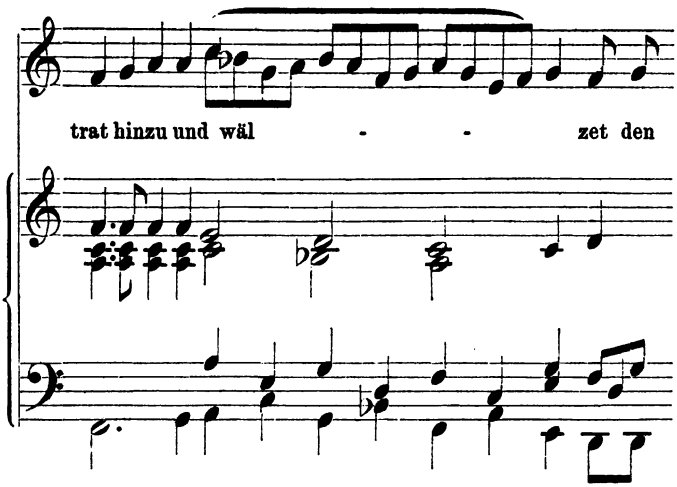
Suchen und die Unruhe der Magdalena und Maria, als sie singen „Sie haben den Herrn weggenommen", darzustellen. — Wir lassen aus dem Werke die dahin einschläglichen Beispiele folgen, welche besser als alles Andere uns über das Gesagte belehren.

Beispiele aus einer Handschrift der Königl. Bibliothek zu Berlin.

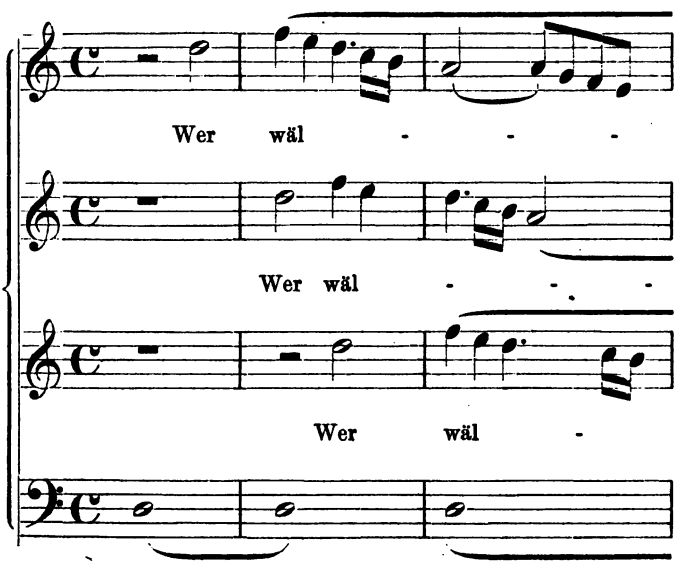
Proben aus Schützens „Historia der frölichen und Siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi".

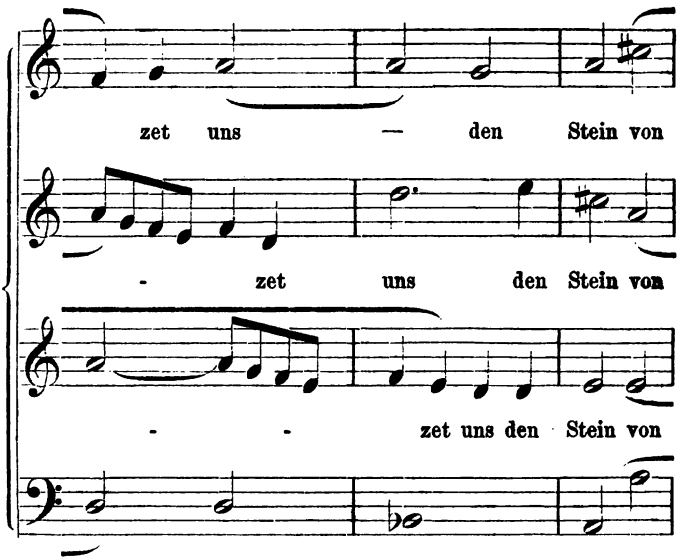
Evangelist.

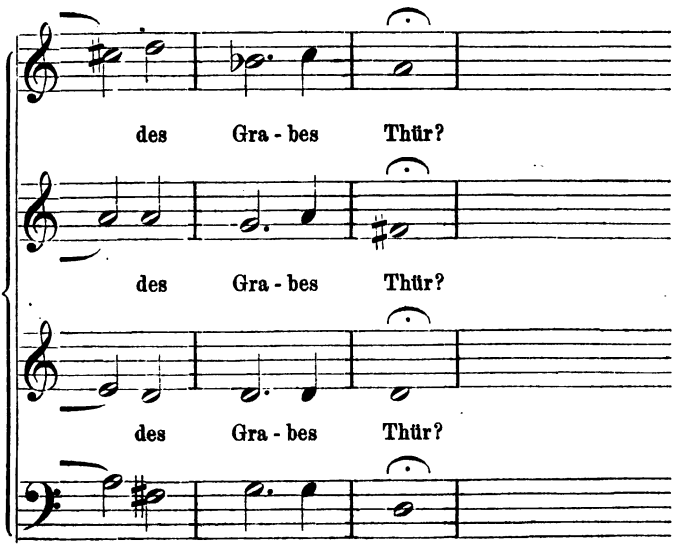




Die drei Marien. (Das Wälzen des Steines).

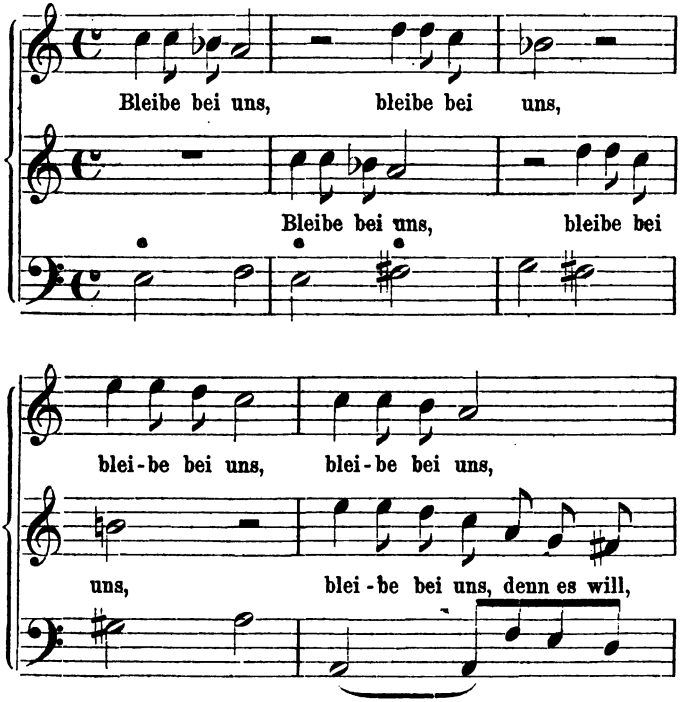



zet uns — den Stein von
- zet uns den Stein von
- - zet uns den Stein von


des Gra - bes Thür?
des Gra - bes Thür?
des Gra - bes Thür?

Die flehende Bitte.

Ein Stück, aus der Mitte des Duettes zwischen „Cleophas und sein Gesell“ entnommen.

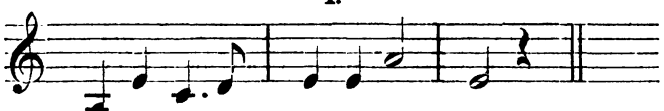


Auch wie man bei dem Begleiten der Recitative verfahren soll, darüber sagt Schütz in der Vorrede Folgendes: „Der Evangelist kann in ein Orgelwerk, Positiv, oder auch in ein Instrument, Lauten, Pandor etc. nach gefallen gesungen werden. Es ist aber der Organist, welcher seine Person hier wohl vertreten will, zu erinnern, dass so lange der Falsobordon in einem Ton (der Sprechton in der Psalmodie) währet, er auf der Orgel oder Instrument mit der Hand immer zierliche und appropiirte Läufe oder passaggi darunter mache. Wann mann es aber haben kann, ist besser, dass die Orgel und anderes hier ausbleibe, und anstatt derselben nur 4 Violen di gamba (welche hierbei auch zu finden) die

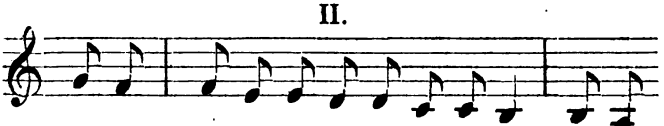
Person des Evangelisten zu begleiten gebraucht werden. Es will aber von nöthen seyn, dass die 4 Violen mit der Person des Evangelist sehr fleissig practiciret werden, folgender massen: Der Evangelist nimmt seine partey für sich und recitiret dieselbe ohne einigen Tact, wie es ihm bequem deuchtet, hinweg, hält auch nicht länger auf einer Silben, als man sonsten in gemeinen langsamen und verständlichen Reden zu thun pfleget. So dürfen die Violen auch auf keinen Tact, sondern nur auf die Wort, welche der Evangelist recitiret, und in ihren parteyen unter den falsobordon geschrieben sind, achtung geben, so kann man nicht irren. Es mag auch etwa eine Viola unter dem Haufen passegiren, wie im falsobordon gebräuchlich ist, und einen guten effect giebt".

Der 6stimmige Chor der 11 Jünger schliesst die erste Hälfte. Obgleich Schütz die Personen einzeln aufführt, fehlt ihnen noch der tief ausgeprägte Charakter. Erst, nachdem er sich in der Arienform durchgearbeitet hatte, leistete er auch hier Bedeutendes. Jetzt war er im Stande, Ereignisse der heiligen Geschichte wirklich dramatisch darzustellen. Wir sehen den Fortschritt bei Schütz schon in seinen 1629 in Venedig erscheinenden Symphoniae sacrae. In Italien studirte er inzwischen die neue Form. Für die genannte Sammlung schreibt er den 31. Psalm „In te Domine speravi" für Alt-Solo, mit Begleitung einer Violine, Fagott und der Orgel. Er gliedert diese Composition in 3 Theile; jeder Theil liess sich wiederum gliedern und ist vom andern unterschieden. Der I. Satz ist liedmässig, der II. motivisch gebildet.

I.



II.



Diese Glieder bilden den ersten Theil. Auch der zweite und dritte Theil sind motivisch gegliedert. Hier

sehen wir, wie der Meister die Arie auf den Grund des strengen Contrapunktes setzte. In seinen geistlichen Concerten (1633 und 1636) zeigt sich dies Bestreben noch deutlicher. Lebendige Declamation und musikalischer Ausdruck treten immer mehr hervor; so gebraucht er auch, wie schon Gabrieli, Vortragzeichen (submisse, fortiter, tarde, celeriter). Am bedeutendsten zeigt sich Schütz'es Talent in dem dritten Theil seiner Symphoniae sacrae und in seinen 4 Passionen.

Mehr noch als in den genannten Compositionen tritt seine Bedeutung in „den 7 Worten" hervor. Dieselben zeigen in Betracht der Durchbildung der einzelnen Themen der Harmonie und der Gesammtform einen wesentlichen Fortschritt. Zwei Formen treten uns hier entgegen: erstens die christliche Kirche (Einleitung und Schluss), zweitens die evangelische Geschichte. — Der vorhin erwähnte Einleitungs- und Schlusschor ist ein breit angelegter Gesang zu 5 Stimmen. Dem Eingangschor folgt eine geheimnissvolle Symphonie von Violinen, dann folgt das Evangelium und Symphonie abermals, dann folgt der Schlusschor „Wer Gottes Marter in Ehren hat". Jesu Reden, sowie die der Personen sind einstimmig in Recitativform. Psalmodie und Collectenton sind mit einem Male verschwunden. Die Recitation ist feierlich, ernst und würdevoll, voll von declamatorischer Wahrheit. Dramatische Chöre kommen in diesem Werke noch nicht vor. Wichtig ist das Werk aber, weil Schütz den recitirenden Arienstyl auf das kirchliche Drama überträgt. Heute sind die 7 Worte ein Repertoirstück des Riedel'schen Vereins.

Merkwürdig ist, das Schütz diesen Weg wieder verliess; denn in seinem letzten Werke, die 4 Passionen (1666), geht er wieder zur alten strengen Form zurück. — Trotzdem sind doch alle seine Compositionen von grosser Bedeutung, schon deswegen, weil in ihnen in den Turbae das Volk zum ersten Male als dramatisches Element deutlich hervortritt. — Die Reden der Evangelisten und der handelnden Personen stehen wieder im Collectenton, jedoch meistentheils melodischer gestaltet, manchmal sogar arienmässig. Einleitungs- und Schlusschöre in motettenartiger Fassung, ohne Instrumentalbegleitung, beginnen und schliessen jede Passion. — Dagegen sind die Turbae voll Dramatik und voll Feinheit

der Charakteristik. Sie sind schon im wahren Oratorienstyl geschrieben, durch Frische und Lebendigkeit und durch schöne Stimmenführung ausgezeichnet. Sie bahnen eine neue Epoche der dramatischen Musik in Deutschland an. Die Gefühle des Volkes werden lebenswahr geschildert, die einzelnen Handlungen werden anschaulich durch die Musik, mit einem Worte, die Töne gestalten sich freier in ihrer Zusammensetzung zum Mittel des Ausdrucks. — Wie wunderbar wirken diese Chöre. Die Jünger, Hohenpriester, Schriftgelehrten, Pharisäer, Kriegsknechte, Juden und Volkshaufe, Alles wird plastisch und gewinnt Leben. Trotzdem die Chöre oft kurz sind, so sind sie doch lang genug, um sich in den Stoff vertiefen zu können. Sie bilden mit Recht den Grundstein zum heutigen Oratorium, welches Schütz so unendlich viel verdankt. — Mit feinem Gefühl übertrug er Arien und Recitative, wenn auch in anderer Gestalt, vervollkommnete Harmonie und Ausdruck, führte die in Italien verbesserte Instrumentalbegleitung ein durch Anwendung der verschiedensten Instrumente, als: Violine, Violen, Gamben, Theorben, Testuden, Flöten, Horn, Posaune, Trompete, Fagott, Clavicembale, Orgel und Laute. — Seine Bedeutung für das Oratorium wird uns so recht klar, wenn wir die angeführten Notenbeispiele aus seiner Passion (deren Manuscript sich auf der Leipziger Bibliothek befindet und welche von Riedel schon oft aufgeführt ist) näher betrachten.

Da es musikhistorisch von grösserem Werthe und zum Verständniss für den Leser nöthig ist, die Beispiele aus Schütz' Passionen vor Augen zu haben, so nehme der Leser Reissmann's Geschichte der Musik oder das von Riedel herausgegebene Werk „Chöre und Recitative aus den 4 Passionen von H. Schütz", Leipzig, E. W. Fritsch, zur Hand. Letzterer giebt die Chöre an sich unverändert, doch oft transponirt; dagegen sind die Psalmodien bei Reissmann wie in Schütz'es Original, ohne rhythmische Eintheilung, während in der Riedel'schen Ausgabe dieselben nach der Weise „der 7 Worte" in recitativartige Gestalt gebracht sind. Es soll dies indess kein Vorwurf gegen den hochverdienten Riedel sein; denn zur Aufführung wenigstens eignet sich doch heute allein nur die Riedel'sche Bearbeitung. — Ausführlicheres über Schütz siehe in C. v. Winterfeld's Schrift „Gabrieli und sein

Zeitalter" und in O. Kade's „Vorlesungen über die sächs. Capellmeister". Wie sich auch in Schütz'es „Pauli Bekehrung" die dramatische Musik Bahn bricht, darüber lese man ein Weiteres in A. v. Dommer's Werk S. 321—322.

Wir sind jetzt da angelangt, wo deutsches und italienisches Oratorium sich scheidet. Das italienische schliesst sich entweder rein der Kirche an oder wird nun ein weltliches, mehr Oper als Oratorium. Chöre voll dramatischer Wahrheit, wie Schütz sie uns giebt, würde der Leser auch selbst bei dem grossen Carissimi vergeblich suchen. Schütz hat seine „Auferstehung", „7 Worte" und „Passionen" nicht mehr für die Kirche geschrieben. Schon die Vorrede zu seiner Auferstehung sagt, dass das Werk um die Osterzeit in fürstlichen Capellen oder Zimmern zu gebrauchen sei. Er geht also hiermit dem modernen Oratorium einen Schritt entgegen. Seine Chöre waren keine Kirchen-, keine Opernchöre, sondern eine eigene Gattung, aus lyrischen, epischen und dramatischen Elementen zusammengesetzt, je nachdem es der Hergang des Stoffes erforderte. — Alles das bringt Schütz hervor allein durch die Gestaltung des Tones ohne scenische Hülfsmittel. Deshalb ist er mit Recht als der Vorläufer von Bach und Händel zu bezeichnen. Allerdings verging noch eine geraume Zeit, bis der grosse Händel das Oratorium auf die Höhe hob; auch ist es fraglich, ob Händel sich jemals nach Schütz gebildet hat; trotzdem ist doch eine geistige Verbindung und Aehnlichkeit zwischen beiden Männern nicht abzuleugnen. Betrachten wir die im Anhange unter No. 11—13 beigefügten Notenbeispiele. Je aufmerksamer wir dieselben ansehen, desto mehr werden wir das eben Gesagte bestätigt finden. Wie klangvoll und charakteristisch ist bei Schütz das Recitativ (Rede des Judas, Worte des Heilandes). Wie knapp, fein und voll Wahrheit im Ausdruck sind die Chöre (die Jünger Jesu, das Duett der falschen Zeugen). Wie tief und charakteristisch der Chor der Schriftgelehrten, Aeltesten, des ganzen Haufens. Die dramatische Wirkung der Chöre ist ergreifend und grossartig. Wie versteht er es, die Kriegsknechte, Pharisäer und Schriftgelehrten toben zu lassen. Die vierte Passion endlich ist noch in sofern von besonderer Wirkung, als die Chöre fast

alle die alten Kirchentonarten berühren. Dadurch erhalten sie eine Eigenthümlichkeit, wodurch ihr kirchlicher Charakter nur gewinnt und ihre Wirkung desto herrlicher wird.

Schütz hat die Grundideen des heutigen Oratoriums erfasst, und deshalb mussten wir ihn etwas eingehender kennen lernen. Seine Nachfolger: Sebastiani, Keiser, Mattheson, ja selbst Händel und Bach, schliessen sich ihm nur an, wenngleich letztere ja musikalisch bedeutend Höheres leisten wie Schütz. — So scheiden wir mit Achtung und Bewunderung von diesem in seinen Werken echt deutschen Manne, dem das Oratorium so viel verdankt und der für seine Zeit so Bedeutendes leistete, dass die nachfolgenden Meister nur in seine Fusstapfen zu treten brauchten, um nicht irre zu gehen.

In der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts fand eine weitere Förderung des Oratoriums durch den Königsberger Capellmeister Johann Sebastiani (nach Pisansky 1622 zu Weimar geboren) statt. Er schrieb 1672 eine Passion. Dieselbe enthält Recitative, Sologesänge, contrapunktisch gearbeitete Chöre und kunstvoll gesetzte (z. B. von Eccard) Kirchenlieder. Sebastiani lässt die psalmodische Weise weit hinter sich und fasst die biblische Erzählung recitativisch ab. Der Evangelist wird stets durch 2 Violinen und Bass begleitet. Mithin hat Sebastiani doch wohl zuerst durchgehende Instrumentalbegleitung angewendet. Die Begleitung der Chöre geschieht durch 2 Violinen, 4 Violen und Bass; ausserdem findet sich der Bass continuo nebst Orgel und anderen subtilen Instrumenten. Die Judenchöre sind 4stimmig.[89]) Der Titel des Werkes lautet: „Das Leyden und Sterben unsres Herrn und Heylandes Jesu Christi. In eine recitirende Harmonie von 5 singenden und 6 spielenden Stimmen nebst einem Basso continuo gesetzet, worinnen zu Erweckung mehrer Devotion unterschiedliche Verse aus denen gewöhnlichen Kirchen-Liedern mit eingeführet und die Texte accommodiret worden, von Sr. Churf. Durchl. zu Brandenburg bestalten Capellmeister: Johann Sebastiani, Vimariae Thuringo, Königsberg, Gedruckt durch Friedrich Reussnern 1672, In Verlegung des Autoris".[90]) Der Text ist nach dem

[89]) v. Winterfeld III. 368.
[90]) A. v. Dommer 331.

Evangelium Matthäi. Die Form der späteren Passions-Musik liegt jetzt fertig da. Wir bemerken 1. am Anfang und am Schluss den betrachtenden Chor, 2. die recitativische Erzählung des Bibelwortes, 3. die dramatischen ausdrucksvollen Judenchöre, 4. den Choral. Die alten Unvollkommenheiten sind entschwunden. Die Gemeinde selbst nahm von nun an an der musikalischen Ausführung nicht mehr direct Theil. — Bemerken wollen wir noch (was Dommer (S. 332) uns mittheilt), dass Sebastiani die Choräle mit steter Beziehung zum Bibeltext treffend einfügte, so z. B. nach den Worten Christi „dass ich dorthin gehe und bete", das Lied „Vater unser im Himmelreich", auf das Geschrei des Volkes „Er ist des Todes schuldig" das Lied „O Lamm Gottes etc.". Das Einzige, was der Sebastiani'schen Passion noch fehlte, war das Vorhandensein der unsichtbaren Gemeinde, d. h. der Gläubigen mit ihrer Betrachtung und Auslegung des Bibeltextes.

Die aufgenommenen Choralverse liess Sebastiani nur in der Oberstimme singen, während die anderen Stimmen von Instrumenten (Geigen) begleitet wurden. Sebastian Bach nahm die Form Sebastiani's als Grundlage für seine Oratorien. Das Verfahren, die Gemeinde an den Oratorien durch Mitsingen der Kirchenlieder sich betheiligen zu lassen, ist Sebastiani's Erfindung. Bach ahmte es nach, hat es also nicht zuerst eingeführt. Es ist erwiesen, dass trotz Bach's kunstvolleren Choralbearbeitungen, welche der Thomaner Chor ausführte, die Gemeinde doch die Melodie mitsingen sollte und mitsang. Der Choral wurde nach Bach durch Aesthetiker oder solche, welche es sein wollten, aus dem Oratorium entfernt, bis Mendelssohn ihn wieder hervorsuchte und mit Erfolg in seinen Oratorien anwandte.

Von weiteren Tonsetzern dieses Jahrhunderts nennen wir noch: Nicolaus Strunck (Strungk) [1670—1720]. Derselbe schrieb das geschichtliche Oratorium „Esther". Die liebreiche, durch Tugend und Schönheit erhöhete Esther, 1678.

Trotz dieser guten Anfänge war es nicht zu verhindern, dass Oper und Oratorium noch hier und dort sich vermischten. Dies geschah namentlich in den geistlichen Singspielen, welche damals noch in vielen deutschen Städten, so auch in Hamburg, blühten. Von

solchen Spielen nennen wir „Michal und David" — „Die Maccabäische Mutter". Sie wurden in Hamburg um so mehr gepflegt, als hier der Licentiat Gerhard Schott und Lütjens, sowie der Organist Adam Reinike mit Erlaubniss des geistlichen Ministeriums die erste stehende Bühne einrichteten. Hier wurde nun jenes erste Singspiel: „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch" aufgeführt. Die Musik hierzu, welche leider nicht erhalten ist, schrieb Johann Theile (1646 bis 1724), ein Schüler von Vater Schütz, die Dichtung Richter, die Tänze Ms. Feuillade, die Decorationen malte Kamphausen.[91]) Es wurden noch ähnliche Werke in Hamburg aufgeführt, so 1689 „Kain und Abel, oder der verzweifelte Brudermörder" von Furtsch und 1692 „Die Zerstörung von Jerusalem".[92]) Jede grössere deutsche Literaturgeschichte giebt Ausführliches über diese Hamburger Singspiele. Jedenfalls geben die Texte jener Dramen uns ein Bild der damaligen Literatur. Die Vorliebe für Singspiele und geistliche Schauspiele war zu dieser Zeit wieder sehr gross. Letztere fanden noch mehr Beifall, wenn sie mit Musik ausgestattet wurden, und deshalb werden auch die vier geistlichen Schauspiele Dedekind's: 1. „Der Himmel auf Erden", 2. „Der sterbende Jesus, auf thränenreicher Schaubühne eines blutigen Trauerspiels zu schuldigster Erinnerung wehmüthigst vorgestellt", 3. „Der Stern aus Jakob und der Kindermörder Herodes", 4. „Der siegende Jesus (1760),[93]) in einem Freudenspiele seiner triumphirenden Höllenfahrt und Auferstehung", wie es auf dem Titel bemerkt ist, „zur Musik bequemt". Dr. H. Alt giebt uns in seinem Werke darüber Ausführlicheres. Die einzigen Stücke aus jener Zeit, die noch unser Interesse in Anspruch nehmen können, sind 3 Theile'sche[94]) Werke:

---

[91]) Siehe v. Winterfeld II, 42 und ausführliches in Schütze's „Hamburgische Theatergeschichte".

[92]) v. Winterfeld und H. M. Schletterer.

[93]) Ein schreckliches Spektakelstück, in welchem die Teufel in der offenen Hölle fürchterliche Arien singen. — Dedekind wurde 1628 geboren, lebte noch 1697; er wohnte im Meissenschen und war ein beliebter Componist und Dichter seiner Zeit.

[94]) Johann Theile wurde 1646 zu Naumburg geboren, lebte in Leipzig, Stettin, Gottorp, Hamburg; hier fand der in Italien

Die „Deutsche Passion“, 1673 in Lübeck aufgeführt, „Die Geburt Christi“, endlich „Die heilige Eugenie oder die Bekehrung der Stadt Alexandria zum Christenthum“.

Die Musik befand sich auch noch nach Schütz in einer Gährung. Eine directe Scheidung zwischen Oper und Oratorium ist auch am Ende des 17. Jahrhunderts in Deutschland nicht bemerkbar. Hierzu bedurfte es noch neuer, stärkerer Wirkungen. Die definitive Scheidung zwischen geistlichen Dramen und weltlichen Dramen wurde erst durch Keiser herbeigeführt. Um ihn und seine Genossen kennen zu lernen, müssen wir überhaupt das berühmte Hamburger Kleeblatt kennen lernen.

Capitel 11.

Keiser, Telemann und Mattheson. Die Brockes'sche Passion. Weitere Werke dieser Männer.

Der erste Mann, den wir von den Genannten zu besprechen haben, ist Bernhard Keiser (geb. 1673, seit 1694 in Hamburg; hier componirte er Opern, war Dirigent der Oper, zeitweise sogar Opernpächter). — Seine Thätigkeit als Operncomponist kommt hier nicht für uns in Betracht, obgleich auf diesem Felde seine Hauptthätigkeit liegt und seine reiche musikalische Begabung manches Gute zu Tage förderte; auch hat er gerade in der Composition der Opern eine reiche Productivität entfaltet. — Inzwischen war die Frage, ob man die Kirchenmusik nach alter Weise componiren

aufgekommene dramatische Musikstyl zuerst in die protestantische Kirche Eingang; auch wurde hier zuerst der Gedanke einer nationalen (deutschen) Oper zur Wirklichkeit. Theile eröffnete, wie aus der Musikgeschichte bekannt ist, hier 1678 zuerst die deutsch-nationale Oper. 4 Jahre lebte Th. in Hamburg, um dann nach Wolfenbüttel als Capellmeister, später nach Merseburg überzusiedeln. 1724 starb er in Naumburg.

oder nach einem gemässigten theatralischen Style umarbeiten sollte, unter den Hamburger Musikern „Keiser, Telemann, Mattheson“ eine brennende geworden. Die genannten Männer kamen dahin überein (auch die Dichter waren derselben Meinung), dass, da die Oper die Vortrefflichkeit der Musik am besten erkennen lasse, es nöthig sei, auch der Kirchenmusik die in der Oper verwandten Formen zu Gute kommen zu lassen. Auf Grund dieser Ansicht entstand zu Anfang des 18. Jahrhunderts die Kirchencantate (Recitativ, Arie, Duett, Chor). Gewöhnlich nahm man als Textgrundlage einen Bibelspruch; Recitativ, Arie, Duett als Stimmen der idealen Gemeinde gaben über denselben die nöthigen Betrachtungen. Das Kirchenlied blieb zwar noch als Vertreter der evangelischen Gemeinde, verschwand aber schliesslich fast ganz. Die Geistlichkeit war mit diesen Cantaten einverstanden; sie trat erst dagegen auf, als das Bibelwort entfernt und freie Dichtung eingesetzt wurde. Der Widerstand der Orthodoxie wurde ernstlich herausgefordert, als 1704 im Hamburger Dom in der stillen Woche eine Passion „Der blutige und sterbende Jesus“,[95]) componirt von Keiser, gedichtet von Hunold-Menantes, aufgeführt wurde. Diese Passion hatte mit der vom Altmeister Schütz componirten keine Aehnlichkeit, sondern war halb Cantate, halb Oper. Der Text dieser Dichtung war sehr sinnlicher Art; Monologe biblischer Personen in dramatischer Form, Soliloquia oder Cantaten genannt, nahmen den Haupttheil derselben ein. Solche Soliloquia waren z. B. „Klage der Maria“ — „Thränen des Petrus“ — „Liebesgesang der Tochter Zion“. Die Cantata sollten nach Keiser eine Zuhörerschaft voraussetzen, die Soliloquia nur eine Meditation sein. Die Kirchenlieder waren wie das Bibelwort ausgeschlossen. Selbst der Evangelist bedient sich des reinen Bibelwortes nicht. — Weit besser hätte man gethan, wenn man bei der alten Form geblieben wäre; so aber entstand ein Zwittergeschöpf, das indess mehr Oper als Oratorium war. Wir wollen nicht sagen, dass wir nun das italienische Concertoratorium — in der Dichtung war es allerdings der Fall — in Deutschland hatten; denn das wäre bei den in Hamburg entstandenen Oratorien insofern unrichtig, als gerade dort specifisch

[95]) v. Winterfeld — A. v. Dommer S. 333.

deutsche Musik, nicht italienische gepflegt wurde. Jedenfalls glaubte man aber mit der neu entstandenen Oratorienform weiter zu kommen.

Die erwähnte Keiser'sche Passion brachte eine ungeheure Aufregung hervor, und um diese zu besänftigen, versuchte es der Rathsherr, Dichter und Licentiat Brockes einen Mittelweg zwischen der neuen und alten Passion zu suchen. Er dichtete eine neue, welche uns noch viel beschäftigen wird. Schon früher gedachten wir dieses Mannes. Seine früheren Dichtungen waren meistens Gelegenheitsgedichte, in welchen er ausser den gangbaren Formen auch die der dramatischen Lyrik (hierher gehört das oben erwähnte Oratorium „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus", Hamburg 1712), sowie die des Hirtengedichtes verwandte.[96]) Seine zahlreichen lyrischen Gedichte finden sich in der Sammlung „Irdisches Vergnügen in Gott", bestehend in physikalischen und moralischen Gedichten, 9. Bd., Hamburg 1721—48. Jedenfalls ist sicher, dass dieser Mann einen Einfluss auf die poetische Literatur für lange Zeit ausübte. Trotzdem fehlte ihm schöpferische Phantasie. Sobald er nicht abschrieb, schilderte er die Werke der Natur nach dem Leben, und durch diese Betrachtung munterte er sich und andere zum Lobe Gottes auf.[97]) Schon Breitinger sagt uns, dass Brockes mehr Historiker als Poet sei. Trotzdem hat dieser Mann Verdienste, da er für die Veredlung der poetischen Sprache, für die freiere Entwickelung der metrischen Form viel gethan und dafür gesorgt hat, dass die Poesie in ein inniges Verhältniss zur Natur und zu Gott trat und hierdurch der Empfindung Raum gab. Gervinus entwirft in seinem Werke ein schönes Bild von diesem, schon von seinen Zeitgenossen hochverehrten Manne.

Was Brockes in der Poesie anbahnte, führte Johann Christian Günther (1695 zu Striegau geboren) weiter fort. — Die Passion von Brockes setzte Keiser im Jahre 1712 in Musik. Sebastian Bach nahm aus derselben mehrere Arien in seine Johannes-Passion auf. Wir sehen daraus, welchen Werth dieselbe selbst noch für den grossen Bach hatte. — Gedruckt sind aus der

[96]) Siehe Ausführliches hierüber in Weichmann's „Sammlung".
[97]) Breitinger „Von der Natur" S. 56.

Keiser'schen Passion „Auserlesene Soliloquien" aus dem in der stillen Woche 1712 musikalisch aufgeführten Oratorium, betitelt: „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus". Hamburg 1714. Die ganze Anlage des Werkes ist im Grunde nicht anders, als die des ersten, sondern ebenfalls cantatenmässig. Soliloquien waren auch hier eingeflochten; so halten Christus am Oelberge, Judas, Petrus, Maria unter dem Kreuze grosse Monologe. Gefühlsergüsse, Betrachtungen und Auslegungen zweier allegorischer Personen (Tochter Zion und gläubige Seele) als Repräsentanten der unsichtbaren Kirche wechseln ab. Kirchenlieder sind an geeigneten Stellen eingeflochten. Man würde weit fehl greifen, wollte man Brockes' Geschicklichkeit in der Vertheilung des Stoffes und dramatische Anlage absprechen. Die Dichtung ist allerdings schwulstig, bilderreich, die Schilderung der Leiden Jesu schon mehr grobsinnlich, alles Dinge, über die man heute nur die Achseln zucken würde. Trotzdem wurde diese Dichtung damals als Musterwerk angestaunt und von Keiser 1712, Mattheson und Telemann 1716, in demselben Jahre auch von Händel in Musik gesetzt.

Da die Brockes'sche Passion uns noch oft beschäftigen wird, so kann es dem Leser nicht unwillkommen sein, wenn wir ein Stück dieser Dichtung hier folgen lassen.

Aus der Brockes'schen Passion.

Der Herr klagt auf dem Oelberge:

„Mein Vater, schau, wie ich mich quäle,
Erbarme dich ob meiner Noth,
Mein Herze bricht, und meine Seele
Betrübet sich bis in den Tod!
Mich drückt der Sünden Centnerlast,
Mich ängstiget des Abgrunds Schrecken,
Mich will ein schlammichter Morast,
Der grundlos ist, bedecken!
Mir presst der Höllen wilde Gluth
Aus Bein und Adern Mark und Blut,
Und weil ich noch zu allen Plagen
Muss deinen Grimm, o Vater, tragen,
Vor welchem alle Marter leicht,
So ist kein Schmerz, der meinem gleicht!
Ist's möglich, dass dein Zorn sich stille,
So lass den Kelch vorübergehn;
Doch müsse, Vater, nicht mein Wille,
Dein Wille nur allein geschehn.

Tochter Zion:

Zion: „Sünder, schaut mit Furcht und Zagen
Eurer Sünden Scheusal an,
Da derselben Straf und Plagen
Gottes Sohn kaum tragen kann.

Evang.: „Die Pein vermehrte sich mit grausamem Erschüttern,
So dass er kaum vor Schmerzen röcheln kunnt',
Man sah die schwachen Glieder zittern,
Kaum athmete sein trockner Mund etc.

Judas kömmt, den Herrn zu verrathen:

Evang.: „Und eh' die Rede noch geendigt war,
Kam Judas schon hinein, und mit ihm eine grosse Schaar
Mit Schwertern und mit Stangen.

Chor der Kriegsknechte: „Greift zu, schlagt todt! doch nein!
Ihr müsset ihn lebendig fangen.

Evang.: „Und der Verräther hatte dieses ihnen
Zum Zeichen lassen dienen:

Judas: „Dass ihr, was Jesus sei, recht möget wissen
Will ich ihn küssen,
Und dann dringt auf ihn zu mit hellen Haufen

Chor der Kriegsknechte: „Er soll uns nicht entlaufen.

Sehen wir Petrus Reue und Busse:

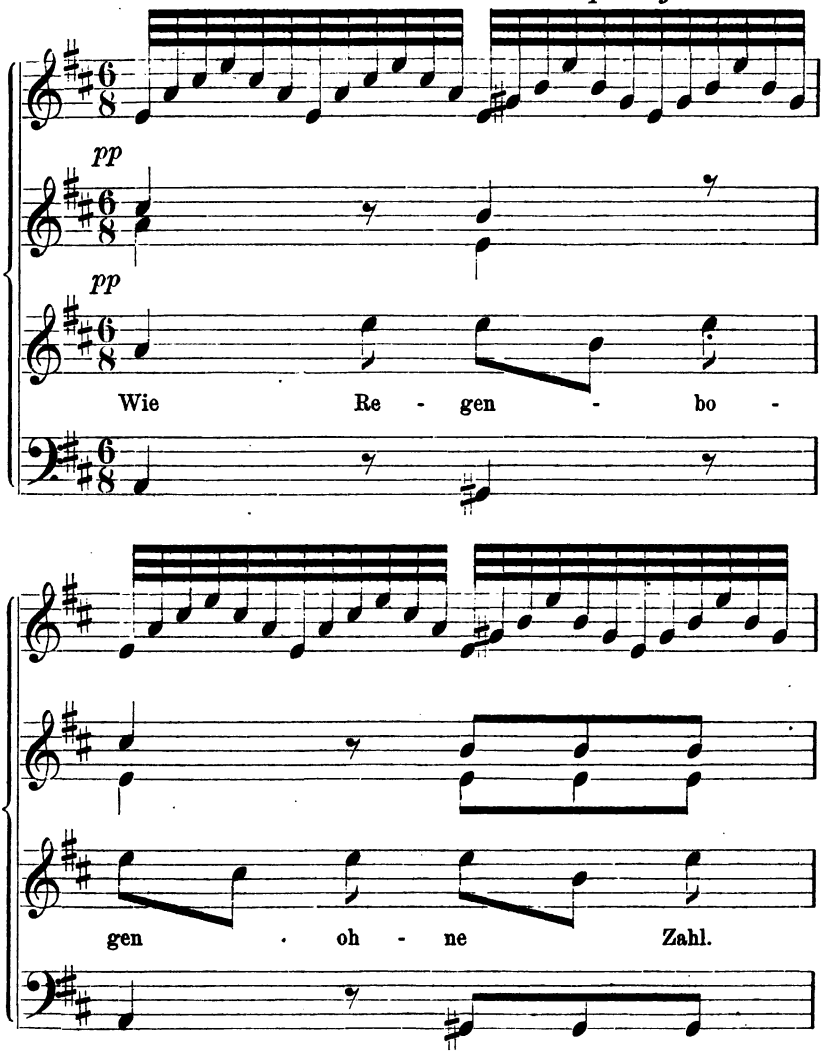
Evang.: „Drauf krähete der Hahn: sobald der heis're Klang
Durch Petrus Ohren drang, zersprang
Sein Felsenherz, und alsbald lief,
Wie Moses' Fels dort Wasser gab,
Ein Thränenbach von seinen Wangen ab,
Wobei er trostlos rief:

Petrus: „Welch ungeheurer Schmerz bestürmet mein Gemüth!
Ein kalter Schauer schreckt die Seele,
Die wilde Gluth der dunkeln Marterhöhle
Entzündet schon mein zischendes Geblüt,
Mein Eingeweide kreischt auf glimmen Kohlen,
Wer löschet diesen Brand? wo soll ich Rettung holen?
Heul' du Schaum der Menschenkinder,
Wins'le wilder Sündenknecht!
Thränenwasser ist zu schlecht!
Weine Blut, verstockter Sünder!
Doch wie? will ich verzweifelnd untergehn?
Nein! mein beklemmtes Herz, mein schüchternes Gemüthe
Soll meines Jesu Wundergüte
Und Gnad anflehn!
Schau, ich fall' in strenger Busse,
Sündenbüsser! dir zu Fusse;
Lass mir deine Gnad' erscheinen,
Dass der Fürst der dunkeln Nacht,
Der, da ich gefehlt, gelacht,
Mög' ob meiner Thränen weinen.

Wie aus der Musikgeschichte bekannt ist, fehlte Keiser das Vermögen, sich in eine Composition gehörig zu vertiefen, obgleich er ein Meister der Form war. Namentlich im Oratorium leistete er bedeutend weniger als in der Oper. Dies kam schon daher, dass er seine geistlichen Compositionen kaum anders als die weltlichen herstellte. Trotzdem ist seinen Cantaten immerhin etwas Werth beizulegen. Den Recitativen verleiht er eine künstlichere Harmonik, sucht hier nach charakteristischen Intervallen und trifft in Folge dessen den Charakter der Passion nicht. Dagegen war er Meister im Componiren von Arien. Seine Passion Markus (1729) ist schon bedeutender; aber auch hier tritt noch ein fühlbarer Mangel in der Gestaltung der Chöre und in der contrapunktischen Choralbegleitung hervor, sobald wir sie mit Bach's Arbeiten vergleichen. Sicher ist trotzdem, dass nicht nur Keiser, sondern auch seine Genossen, Mattheson und Telemann, die ganze dramatische Musik, mithin auch das Oratorium in neue Bahnen lenkten, also auch ihr Verdienst um die dramatische Musik gross ist. Unter ihnen steht Mattheson Keiser noch bedeutend nach. Derselbe wendet die Tonmalerei an, welche aber bei ihm in Spielerei ausartet. So stellte er die Regenbogen, welche der Evangelist auf dem Rücken des gegeisselten Erlösers erblickt, durch eine verunglückte Geigenfigur dar. (Siehe umstehend). Ueber letzteren später mehr.

Im Allgemeinen ist von Keiser zu sagen, dass er in seinen Melodien unerschöpflich war (hat er doch 110 Opern geschrieben); jedoch fehlte ihm für den Stoff einer Passion das innere Verständniss. Trotzdem ist Hamburg durch ihn und die anderen Meister der Ort geworden, wo Oper und Oratorium gepflegt wurden. — War man sich doch schon damals des Unterschiedes zwischen Kirchen- und Oratorienmusik bewusst. So sagt Mattheson 1717 über Oratorien-Aufführungen im Dome in seiner Ehrenpforte S. 204: „Man muss nicht meinen, dass dieses Wesen aus gewöhnlichen Kirchenstücken besteht, sondern alles ist dramatisch abgefasst und von ziemlichem Umfang, wie ein völliger Actus. Partituren zu 20, 30 und mehr Bogen. Es ist auch um diese Zeit bemerkt worden, dass bei einer solchen Musik wenigstens dreimal so viel als sonst in den Gotteskasten kam".

Manuscript d. kgl. Bibliothek.



Weniger noch als Keiser gelang es Mattheson, den Ernst des Oratoriums zu erfassen; dazu kam, dass ihm die Genialität Keiser's fehlte. Seine Biographie hat

er selbst geschrieben; dieselbe ist in seiner Ehrenpforte zu lesen. Auch Mattheson war ungemein productiv; heute componirt er eine Oper, morgen eine Passion, z. B. „der blutrünstige Kellertreter oder das Sündenschaf". Sein hauptsächlichstes Verdienst beruht in seiner Schriftstellerei (z. B. das neueröffnete Orchester, 1713, das herrschende Orchester, 1717, Critica musica, 1722, Ehrenpforte etc.). Und gerade durch diese Schriften bereitet er die dramatische Musik vor. Sie tragen nicht wenig dazu bei, dass dieselbe sich immer mehr entwickelte.

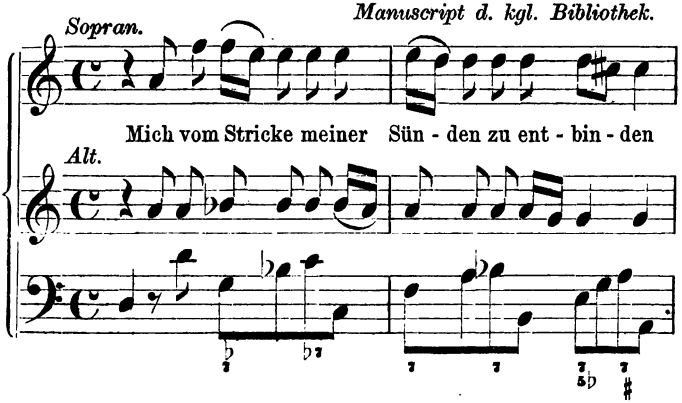
Der Dritte im Bunde dieser Männer war Georg Philipp Telemann, 1681 in Magdeburg geboren, Director des Chores zu St. Johanni in Hamburg. Auch er übte einen grossen Einfluss auf die weitere Musikentwickelung aus; namentlich wurden seine Cantaten und Oratorien als mustergültig angesehen. Wurde er doch stets unter den ersten Componisten genannt. Er hatte eine besondere Vorliebe für Tonmalerei, war namentlich ein Meister der Recitative, welche er besonders geschickt zu instrumentiren wusste. Jedoch seine Vielschreiberei musste seinem Talente schädlich werden. Wir nennen nur 12 Jahrgänge Kirchencantaten, 44 Passionen, verschiedene Oratorien, 40 Opern, 600 Ouverturen u. dergl. m. Auch seine Biographie steht in der Ehrenpforte. Obgleich Telemann weit begabter als Mattheson war, so fehlte ihm zu ernsten Arbeiten die Lust. Er hätte, wenn er gewollt, Bedeutendes leisten können. Seine Arbeiten sind durch den Hang, etwas Besonderes darstellen zu wollen, oft vollständig geschmacklos geworden. Einige Musikbeispiele von den Werken dieser drei Männer werden das über sie Gesagte bekräftigen. Die Keiser'sche Passion analysirt v. Winterfeld ausführlich.[98]) Auch theilt er dort ganze Stellen der Dichtung mit. — Schon Mattheson sagt in seiner Ehrenpforte S. 126 über Keiser's Musik: „Was er setzte, absonderlich in verliebten Dingen, das sang alles auf das Anmuthigste, gleichsam von sich selbst, und fiel so melodisch, frei und leicht in's Gehör, dass man's fast eher lieben, als rühmen musste".

Selbstverständlich lässt sich dies Urtheil nur aufrecht

[98]) Ev. Kirchengesang III. 128—149.

erhalten, wenn man diese Musik nicht mit der Händelschen vergleicht. Trotzdem können wir Chrysander's Bemerkungen über Keiser nicht ganz beistimmen. Z. B. folgender Satz aus der Passion nach Brockes

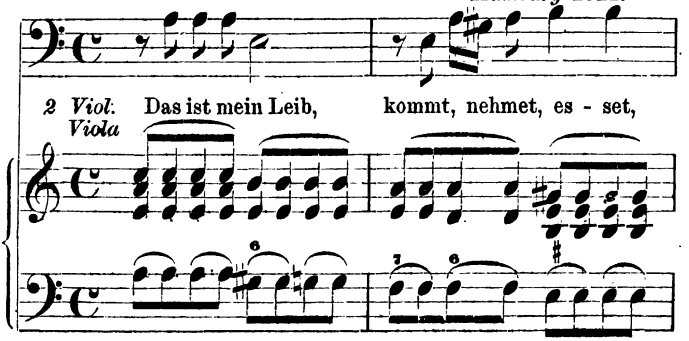
Manuscript d. kgl. Bibliothek.

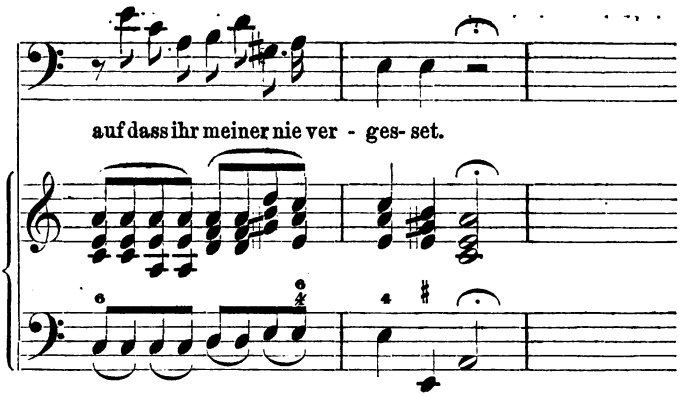


ist nicht unedel; auch beweisen die folgenden Beispiele: „Die Abendmahls-Worte Jesu", „Die Worte am Kreuz", dass Keiser doch wohl hin und wieder sich des Ernstes einer Passions-Musik bewusst war. Für gewöhnlich hat Keiser die Worte Jesu nicht hervorgehoben; eine Ausnahme machen nur die Einsetzungsworte, Prophezeiungen und Worte am Kreuz, während die andern Worte Jesu

Die Abendmahls-Worte Jesu.
(Aus der Keiser'schen Passion nach Brockes.)

Auserlesene Soliloquia.
Hamburg 1814.





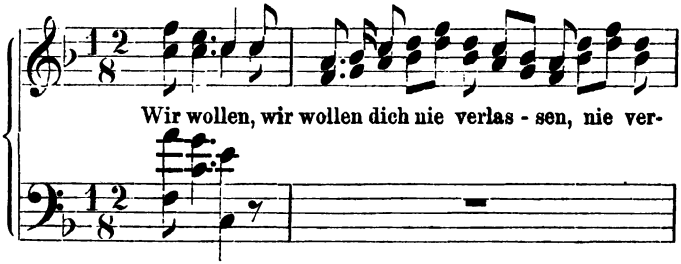
stets im trockenen Recitativ erscheinen. — Ausser Jesu treten noch Maria, Petrus und Judas in Soliloquien hervor und ausserdem noch die Tochter Zion, indem diese Keiser sich als betrachtende Person dachte. Diese allegorische Person hat er sogar mit besonderer Vorliebe behandelt (hoher Sopran), indem sein zarter Sinn hier sich am besten zur Geltung bringen konnte.

Allerdings haben die erwähnten Abendmahlsworte keine Tiefe, wie die in den Compositionen Bach's und Händel's; aber seicht sind diese Sätze keinesweges.

Bemerken wollen wir noch, dass Keiser's Arien im deutschen Liede wurzelten, dagegen mit der Scarlattischen Da Capo-Arie noch nichts gemein hatten. Das Liedmässige ist in seinen Arien stets vorherrschend. v. Winterfeld hebt die Arien der Tochter Zion hervor. — Die von Bitter in seinem Werk gegebenen Beispiele zeigen uns, dass Keiser's Arien doch manchmal auch einen charakteristischen Zug enthalten, so z. B. die Arie des Petrus. — Selbst ariose Sätze, denen mehr oder weniger das Ideale fehlt, z. B. „Der Ruf Jesu", enthalten oft eine musikalische Charakteristik, in welcher Keiser Melodie und Formenbildung zu vereinen sucht.

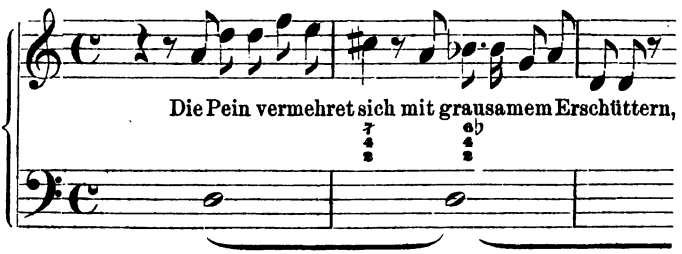
Die Behandlung des Chorales findet v. Winterfeld sogar bemerkenswerth, aber nicht lobenswerth. Er findet, dass der Choral der damals entwickelten fugirenden Figuralmusik gegenüber nur von geringem Werth sei. Weiteres hierüber siehe bei Bitter S. 128 und bei Winterfeld S. 148 und 149 Bd. III. Das Schwächste

bei Keiser sind seine dramatischen Chöre. Hier ist er Operncomponist und es fehlt ihm jeglicher Ernst. So singen die Jünger Jesu ganz lustig, wie folgt:



Auch singen die Häscher am Oelberge einen äusserst sinnlichen und eigenthümlichen Satz.

v. Winterfeld lobt auch die Recitative Keiser's; die Betonung in denselben war stets richtig, die Modulation reich. Gesuchtes haben auch wir hier nicht finden können. Man sehe nur folgendes Beispiel an, wo der Evangelist erzählt:



Einige Chöre, z. B. der Chor „Bestrafe diesen Uebelthäter", machen eine Ausnahme von der Regel.

Wir sehen aus Obigem, dass dies Werk nicht zu unterschätzen ist und deshalb sagt Bitter S. 123 sehr richtig: „Dieses erste deutsche Passions-Oratorium von grösserer Bedeutung darf in seinem historischen Werthe so wenig, als in seiner musikalischen Arbeit unterschätzt werden".

„In ersterer Hinsicht gehört es denjenigen Werken an, welche die, die höchste Vollendung dieser Kunstform darstellenden Passions-Musiken Seb. Bach's wesentlich mit vorbereiten halfen. Dann aber trat es aus dem

gewöhnlichen Gange der Musikwerke jener Zeitperiode durch grössere Vertiefung in den Inhalt des Gedichtes und durch Erweiterung der musikalischen Formen heraus, während in ihm die Vorzüge bewahrt blieben, durch welche Keiser der deutschen Tonkunst eine erneute Gestalt gegeben hatte".

Von weiteren Passionen Keiser's nennen wir noch „Der verurtheilte und gekreuzigte Jesus", 1715, gedichtet von König,[99]) ferner die 1720 componirte Passion nach Marcus. Das Manuscript derselben ist in der Königl. Bibliothek in Berlin. Dieses Werk ist grossartiger, als das vorhergehende, das Bibelwort unverändert.[100]) Aus den Bemerkungen, die Keiser dieser Passion beigefügt hat, ist zu ersehen, dass dieselbe nur für kirchliche Zwecke geschrieben ist.[1]) Die ganze Passion zeigt diese Form.

Und das Verdienst ist schon nicht gering, Bach den Weg, den er zu gehen hatte, gezeigt zu haben. — Die Chöre dieser Passion lassen allerdings noch Manches zu wünschen übrig, sind jedoch namentlich im Ausdruck besser, als die der ersten Passion. Bitter sagt über dieselben sehr richtig: „Ich behaupte, dass in diesen Chören zum ersten Male der Charakter erkennbar ist, in welchem Bach späterhin seine berühmten Passions-Chöre gesetzt hat, und dass auch hier Keiser das unstreitbare und wahrlich nicht geringe Verdienst hat, der unmittelbar vorbereitende Vorgänger jenes grossen Meisters gewesen zu sein". Auch der Canon findet in dieser Passion eine richtige Pflege. So sind canonische Gesänge im „Weissage uns" und im Chor „Er hat Anderen geholfen" enthalten. Der fugirte Chor „Gegrüsst seist du" dagegen ist contrapunktisch und schön. Dass Keiser ein grosser Contrapunktist war, hat noch Niemand behauptet. — Der Choral kommt hier viermal vor. Ausführliches hierüber siehe in Bitter's Werk. Bitter bringt noch zum Schluss den in jeder Weise ungerechten und auch von ihm gerügten Tadel Chrysander's, welchen ich hier nicht folgen lasse.

Ausserdem schrieb Keiser noch ein weltlich-histo-

---

[99]) Händel I. S. 430.

[100]) Chrysander weist nach, dass die richtige Jahreszeit 1720 ist.

[1]) Bitter 134.

risches Oratorium 1728[2]) „Der siegende David". Winterfeld rühmt von dem Werke die Recitative, die Charakteristik der Figuren; auch hatte Keiser die Ansicht über den Choral hier nicht verändert. Winterfeld beschreibt dasselbe Bd. III. S. 119—158 ausführlich.

Chrysander[3]) bemerkt, dass das Oratorium dasselbe sei, welches später Telemann unter dem Titel „Die durch Grossmuth des Glaubens triumphirende Unschuld oder der siegende David" herausgab. Der Dichter desselben war Ulrich König. v. Winterfeld theilt mit, dass Keiser seine Passionen, da es damals noch nicht Sitte war, Frauen in der Kirche singen zu lassen, ausserhalb derselben in seinem Opernsaale aufführen liess.[4]) Hier machte erst Mattheson einen Fortschritt. Am 12. December 1715 liess er bei der Aufführung einer Weihnachts-Musik im Dome drei Opernsängerinnen (Rischmüller, Schwarz und Schober) mitwirken. Im folgenden Jahre am 17. September liess er auch Keiser's Gattin mitsingen.[5]) Diese Neuerung hatte für die Kirchenmusik einen grossen Werth.

Auch Telemann haben wir hier noch ein wenig näher zu besprechen. — 1725 und 1727 erschienen schon zwei Jahrgänge Kirchenmusiken von ihm. — Die Stoffe der fünf dramatischen Oratorien von König beschäftigten ihn schon in Frankfurt. Ferner erregte die Brockes'sche Passion 1716 sein Interesse, und ebenso dessen „Vergnügung des Gehörs im Frühlinge".[6]) 1722 wird Telemann Cantor der Thomasschule und gilt er für den grössten Componisten seiner Zeit. Die Arbeiten dieses grossen Mannes mussten also ein besonderes Interesse erregen; trotzdem legt man sie enttäuscht bei Seite.

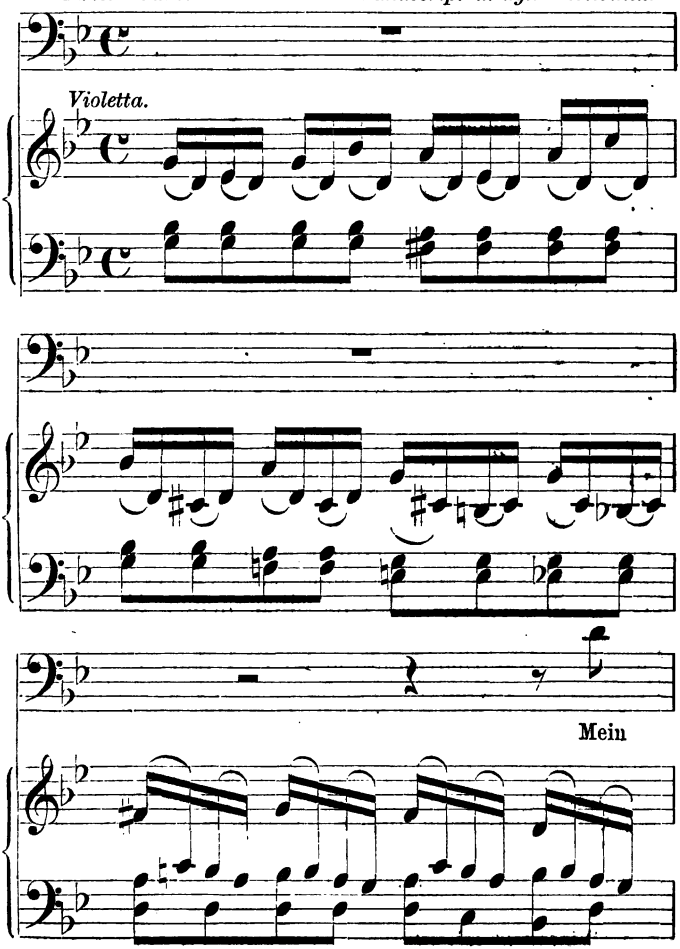
Eine Handschrift dieser Passion befindet sich ebenfalls auf der Königl. Bibliothek; jedoch sind in dieselbe, wie v. Winterfeld Bd. III. S. 195, Chrysander und wir behaupten, Stücke von Keiser und Händel aufgenommen;[7]) deshalb ist an diese Handschrift kein kritischer Massstab anzulegen; denn, nach dieser Arbeit zu urtheilen,

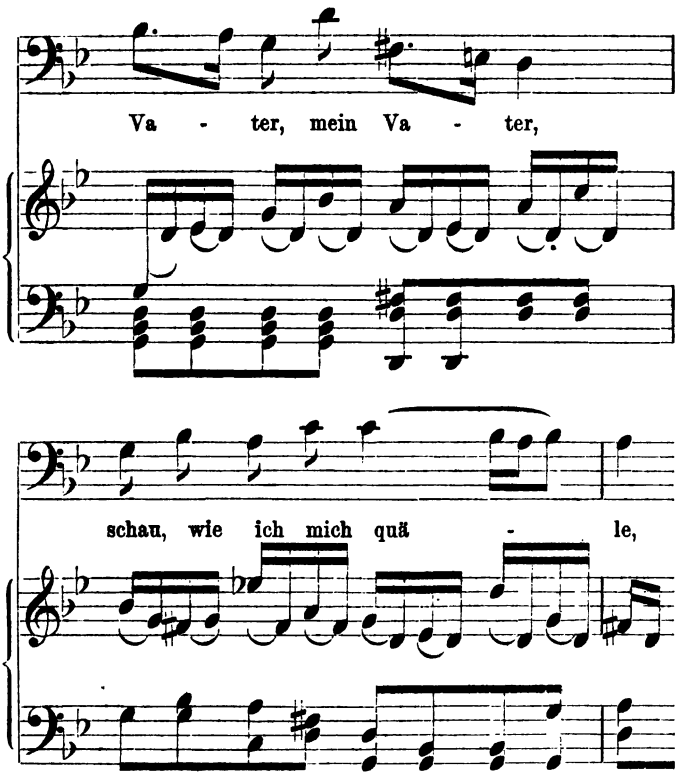
[2]) v. Winterfeld III. 149.
[3]) Händel 1. 435.
[4]) v. Winterfeld III. S. 64.
[5]) Ibidem.
[6]) Mattheson, Ehrenpforte S. 365.
[7]) Ev. Kirchenges. III. 195. — Händel I. 438.

wäre Telemann hinter seinen Collegen zurückgeblieben; und die Behauptung, dass sie schablonenmässig, ohne wahren Ernst gearbeitet, kann sie nicht von sich abweisen. Auch den Arien fehlt Melodik und Charakteristik; dagegen ist ein Soliloquium Jesu: „Mein Vater" voller Empfindung.

Aus der Brockes'schen Passion von Telemann.

Arie. Canto. *Manuscript d. kgl. Bibliothek.*





Telemann's ohne Grund angewandte Tonmalerei macht Vieles unschön. — Seine erfolgreichste Thätigkeit lag in der evangelisch-gottesdienstlichen Musik. So schrieb er eine Menge Cantaten, 12 Jahrgänge. Seine Passions-Oratorien sind nicht viel besser, als die Brockes'schen Passionen. Ausser seinem „Seligen Erwägen" nennen wir noch von ihm „Das Muster wahrer Freundschaft oder David und Jonathan".[8]) Im Jahre 1720 führte er fünf Oratorien von sich mit Soliloquien auf, nämlich: a. Der verkaufte Joseph. b. Der von Jedekia geschlagene Micha. c. Der von seinen Söhnen und Volke verfolgte David. d. Der sterbende Simson. e. Der versenkte Judas. Die Titel dieser Oratorien

[8]) v. Winterfeld III. 72—73.

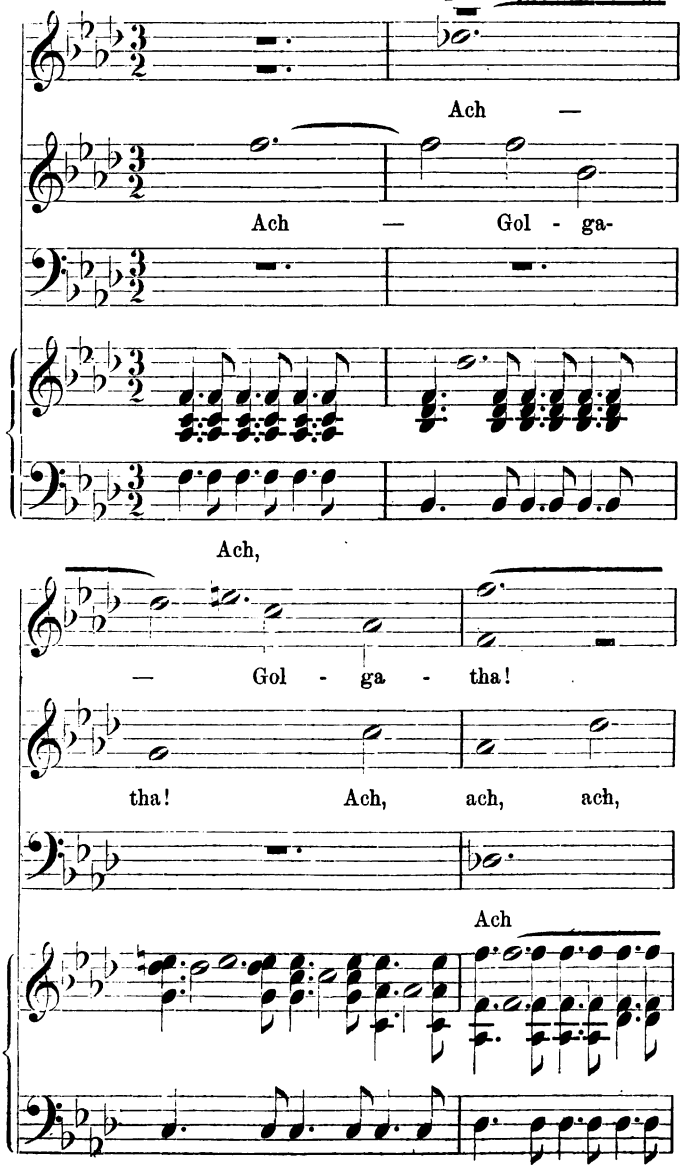
waren allerdings sehr eigenthümlich. Jedenfalls muss das Publikum damals schaudererregende Titel geliebt haben. Ferner nennen wir noch den „Tag des Gerichtes“ (Gedicht von Ahlers) und die „Tageszeiten“ (Gedicht von Zachariae). Ersteres ist von Winterfeld (III. 217) ausführlich besprochen; ferner „Der Tod Jesu“, 1757 (von Rammler), und „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ (von Rammler); letzteres wurde von Emanuel Bach auch componirt.

Wir wollen nun noch über einige dieser Werke kurze Bemerkungen machen. Es ist dies um so nöthiger, damit wir einen besseren Eindruck von Telemann erlangen. Beginnen wir mit einem seiner frühesten Werke: „Matthäus-Passion“ vom Jahre 1718. Der Text ist dem Bibelworte entnommen. Choräle und Betrachtungen der gläubigen Seele sind eingefügt. Jedoch fehlte hierin der Chor der christlichen Gemeinde. — Dagegen sind die Volkschöre durchweg contrapunktisch (oft in Sopran und Bass) gesetzt, so dass die 4stimmigen Choräle effect- und glanzvoll hervortreten. Die Motive in den Chören sind nicht übel, die Begleitung lebhaft; aber der alte Hang zur Tonmalerei findet sich auch hier. Die Declamation der Recitative ist vorzüglich, die Arien aber hier nicht besser. — Die Figuration ist in dieser Passion nur mässig vertreten; wo sie vorhanden ist, wird sie oft geschmacklos. Das ganze Werk ist nicht besser oder schlechter als die etwas später geschriebene Passion: „Die gekreuzigte Liebe oder Thränen über das Leiden und Sterben unseres Heilandes“. Der Evangelientext ist hier von Telemann wieder aufgegeben und durch oberflächliche Verse ersetzt. Jedoch ist hierin wieder die Betrachtung der unsichtbaren Kirche durch Chöre vertreten. Er lässt z. B. auf Petri Verläugnung einen 5stimmigen Chor weinender Sünder folgen. Derselbe beginnt mit den Worten: „Kommt, schaut Petrus Thränen an, ihr reuevollen Herzen“. Ferner singen die Weiber, während der Heiland zum Kreuze geht, einen Chor. Derselbe ist tief und nicht ohne Gefühl:

(Siehe umstehend.)

Leider kommen in diesem Weiberchor auch Tenor- und Bassstimmen vor. Selbstverständlich fehlen auch in diesem Werke ungehörige Auswüchse nicht. Mit sein bedeutendstes Werk ist das Oratorium „Seeliges

Manuscript d. kgl. Bibliothek.



Erwägen des bittern Leidens und Sterbens Jesu Christi, in verschiedenen Betrachtungen, die aus dem Hauptinhalte der Passions-Historie zusammengezogen sind, abgefasst von Telemann". Der Text dieses Werkes, den Telemann auch verfasst hat, ist ein sentimentales Gedicht ohne Würde und wahre Poesie. Er zerfällt in 3 Abtheilungen und 9 Betrachtungen.

I. Abtheilung.

Vom Abendmahle.
Petri Vermessenheit.
Der betende und blutschwitzende Jesus.

II. Abtheilung.

Der verklagte und verspeiete Jesus.
Petri Busse.
Der blutige Jesus.

III. Abtheilung.

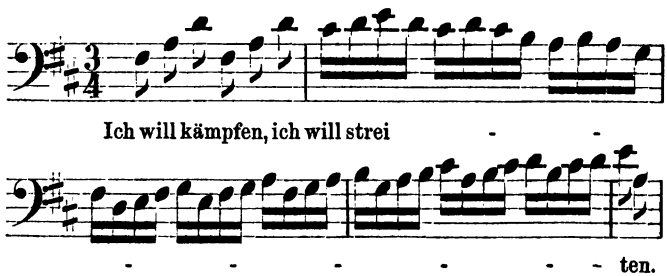
Der gekreuzigte Jesus.
Der sterbende Jesus.
Der in's Grab gelegte Jesus.

Dieses Oratorium besteht aus Arien, Recitativen und Chorälen; Chöre fehlen ganz. Einen Fortschritt hatte Telemann mit dem Werke also nicht gemacht. Folgende Probe giebt ein Bild des abgeschmackten Textes. In der dritten Betrachtung beginnt der blutschwitzende Jesus wie folgt:

„Vater, Vater! —
Die Kräfte wollen mir gebrechen, —
Arioso: Vater, kann's nicht möglich sein,
Dass der Kelch —
Kaum weiss ich mehr zu sprechen, —
Dass der Kelch vorübergehe —
Der Adam fällt mir schwer —
Doch mein Wille schränkt sich ein —
Nur der deinige —
Ich kann nicht mehr —
Nur der deinige geschehe!" —

Winterfeld giebt noch mehr Proben des Textes.

In Folge dieser vollständig verfehlten Anlage des Stoffes setzt Telemann selbst die Worte des Heilandes „Es ist vollbracht!" arienmässig. Demgemäss ist auch die ganze Musik oft opernmässig gestaltet, ohne wahre Auffassung des Stoffes; so singt z. B. Jesus in der 7. Betrachtung, wie folgt:



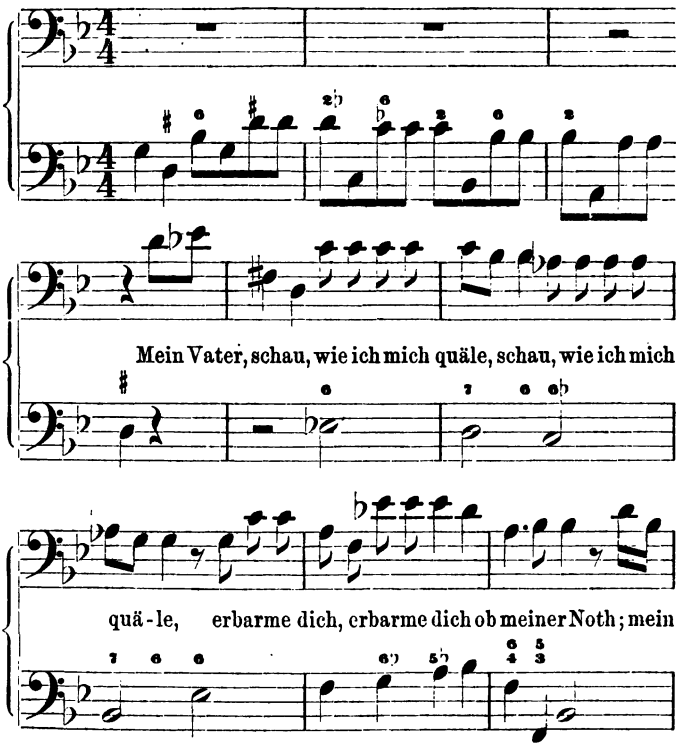
Kann man sich etwas Unnatürlicheres denken? Hätte der gute Telemann schon damals eine Ahnung von dem, was Bach schön geschaffen hat, gehabt, er würde wohl schwerlich solchen Unsinn herausgegeben haben. Noch ärger als mit Jesus ist er in der Musik mit Petrus verfahren. Es war eben das Ganze ein verfehltes Werk; deshalb sagt v. Winterfeld Ev. Kirchen-Ges. III. S. 204: „Ein unverkennbares Talent hat bei wirklichem Erfolge hier offenbar immer nur das Abgeschmackte geleistet und durch glänzenden Beifall sich hinlänglich entschädigt gehalten, der jedoch das Widersinnige nimmer rechtfertigen kann". Bemerkt sei noch, dass Telemann's Hang zur Tonmalerei hier besonders in den Gesängen der allegorischen Personen hervortritt. Winterfeld theilt uns S. 205 schöne Gedanken über die Tonmalerei im Allgemeinen mit.

Später setzte Telemann noch zwei Werke Rammler's, „Tod Jesu", 1757, und „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu" in Musik. v. Winterfeld beurtheilt auch diese ernsten Werke nicht sehr günstig, obgleich hier die Theatermusik nicht vorherrschend, auch die Tonmalerei nicht so krass angewandt ist. Die Chöre sind kurz, jedoch besser als seine anderen. Das letzte Werk ist auch nicht besser oder schlechter als die anderen. Emanuel Bach, Telemann's Nachfolger im Amte zu Hamburg, componirte denselben Text. Winterfeld (S. 210) nennt ferner noch ein Fragment aus Klopstock's Messias, welches Telemann componirt hat. Telemann schliesst sich hier mit zarter Verehrung dem jungen Dichter an. Ferner nennt Winterfeld (S. 217) den „Tag des Gerichtes". Von beiden Oratorien ist die Jahreszahl nicht anzugeben. Das letzte ist in 4 Betrachtungen getheilt. 1. Die Vorboten. 2. Der Untergang der Welt. 3. Das Weltgericht.

4. Die neue Schöpfung Himmels und der Erden. Der Verfasser des Textes war Prediger Ahlers. Winterfeld hat auch dies Werk ausführlich beschrieben. Der vorhin erwähnte „Tod Jesu“ wurde jedenfalls später componirt als das Weltgericht.

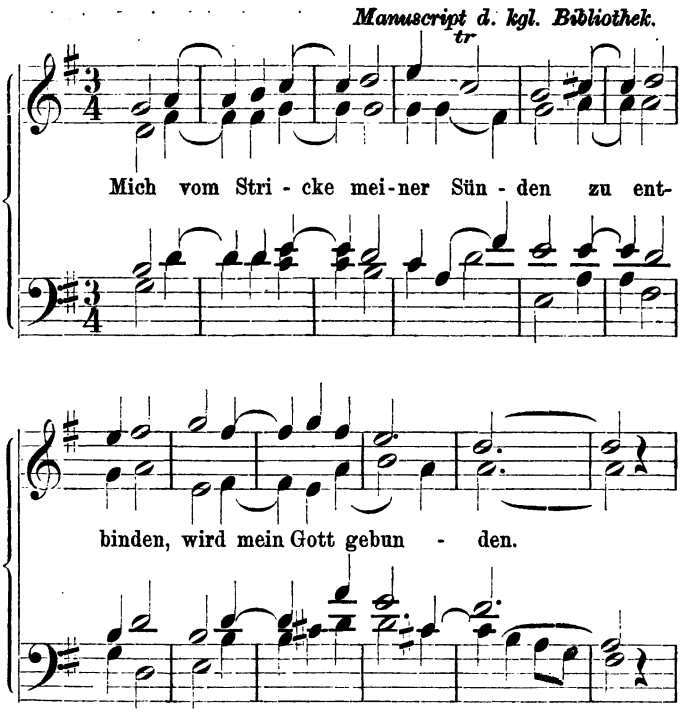
Wir wenden uns nunmehr zu Mattheson. Worin dessen Hauptbedeutung lag, haben wir schon gesagt; das war Kritik auf dem Felde seiner Schriftstellerei und der Theorie. Die Arbeiten in diesem Fache sind von bleibendem Werth, und es kann kein Historiker seine Arbeiten heute entbehren. Die damalige Zeit stellte ihn sehr hoch; Ulrich König und Telemann haben ihn beide in einem Gedichte besungen. Bei der Betrachtung von Händel kommen wir noch auf ihn zurück. — Auch er setzte die Brockes'sche Passion in Musik. Chrysander sagt über Telemann und Mattheson Folgendes in seiner Händel-Biographie I. 448: „Telemann's und Mattheson's Compositionen haben weder zu Händel eine nähere Beziehung, noch sind sie an sich so wichtig, dass wir uns weiter darauf einlassen mussten. Mattheson war von den Vieren der Letzte. Für den, der seine Partitur durchgesehen hat und gern alle mögliche Nachsicht üben möchte, bleibt Stillschweigen die einzige Aushülfe; jede nähere Prüfung würde nur einen neuen Beweis für die alte Wahrheit abgeben, dass Eitelkeit das sicherste Mittel ist, den Menschen über sein wirkliches Vermögen zu täuschen und Verstand und Einsicht zu verfinstern“. Trotzdem sind wir der Ansicht, dass man auch der Arbeit Mattheson's nicht jedes Interesse absprechen kann. Allerdings sind opernmässige Auffassung und Wirkung die Hauptsache bei ihm. Letzteres kam wohl daher, weil er selbst lange erster Tenorist der Hamburger Oper war. Im Allgemeinen ist aber zu sagen, dass die Gesammtwirkung bei ihm eine schlechte ist, dagegen die Einzelheiten manches Schöne aufweisen. Seine Passion beginnt mit einer Symphonie, von Streichinstrumenten ausgeführt; ihr folgt der Eingangschor. Dann folgt ein Recitativ, später ein Choral: „Ach, wie hungert mein Gemüth“ (ein chormässiger Satz). Sehr opernmässig ist der Chor: „Wir Alle wollen eh erblassen“. Besser ist das Soliloquium: „Mein Vater, schau, wie ich mich quäle“.

10. Arie. Adagio. *Manuscript d. kgl. Bibliothek.*



Im 2. Theile dieser Passion sind die Choräle durchweg einfacher geschrieben, die Chöre der Juden fugirt und die Motive in denselben nicht ohne Geschick und Charakteristik. Soliloquium und Arie nehmen einen grossen Theil in dem ganzen Werke ein. In welche sonderbare Tonmalerei Mattheson in der Arie „Dem Himmel gleicht sein buntgestriemter Rücken" verfällt, haben wir früher schon gezeigt. — Die Arie der „Tochter Zion" aber verwischt wieder den unangenehmen Eindruck. Dieselbe gehört zu den bessern Arien jener Periode.

v. Winterfeld (Ev. Kirchen-Ges. III.) zeigt auch noch, wie Mattheson im Anfange seiner Passion das Ringen unter dem Drucke einer auf ihm lastenden Bürde darstellt:



So sucht Mattheson noch oft Text und Melodie zu vereinen. Winterfeld giebt noch ein Beispiel an, welches das eben Gesagte bekräftigt. Wenngleich Mattheson seine Vorgänger nicht überragt, in manchen Dingen sogar hinter ihnen zurückbleibt, so ist in dieser Passion doch manches Gute enthalten, so dass es wohl werth war, dieselbe einer kurzen Besprechung zu unterziehen. Jedenfalls war auch sie ein Vorläufer zu dem späteren schönen Oratorium.

Die Thätigkeit dieser 3 Männer für die dramatische Musik darf nicht zu gering angeschlagen werden, da sie sich redlich bemühten, der damals in Deutschland herrschenden verflachten italienischen Richtung gegenüber (wir denken an Ariosti, Jomelli, Conti, Hasse etc.) die ernstere deutsche Richtung, namentlich in der dramatischen Musik, zur Geltung zu bringen.

Nachdem wir nun gesehen, wie weit sich die deutsche geistliche Musik, speciell das Oratorium zu jener Zeit entwickelt hatte, sind wir so weit gekommen, dass wir die beiden Hauptförderer des Oratoriums „Bach und Händel“ betrachten können. — Der freundliche Leser gestatte jedoch, dass wir, ehe wir zur Blüthezeit des Oratoriums unter Bach und Händel übergehen, noch einmal einige, wenn auch nicht ausschliesslich, jedoch vorzugsweise italienische, theils am Wiener Hofe lebende Oratorium-Componisten des 18. Jahrhunderts etwas ausführlicher betrachten. — Schon früher verwiesen wir auf die Arbeiten unseres Mitarbeiters in Wien. Dieselben sind jetzt so weit gediehen, dass sie unser volles Interesse in Anspruch nehmen werden; auch werden wir unter den folgenden Componisten, die absichtlich ausführlicher besprochen werden, noch manchen alten Bekannten wiederfinden.

Es handelt sich bei dem folgenden Capitel weniger darum, die Geschichte des Oratoriums fortzusetzen, sondern wir wollen in demselben nur einen genaueren Einblick in die Werke einzelner, theils wenig bekannter Meister geben und zugleich das Urtheil über diese Männer als Oratorien-Componisten feststellen, um so mehr, als über dieselben in dieser Hinsicht viele unrichtige Anschauungen verbreitet sind. Wir besprechen deshalb in dem folgenden Capitel nur die Oratorien-Werke dieser Männer.

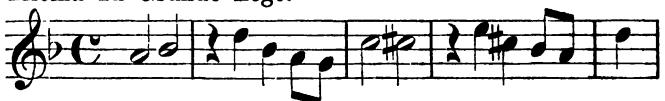
Capitel 12.

Oratorien-Componisten des 18. Jahrhunderts. Porsile — Perroni — Gassmann — Bono — Ditters v. Dittersdorf — Lotti — Reutter — Ziani — Conti — O. Weigl — Wagenseil — Leo — Bertoni — Sacchini — Paesiello — Cimarosa — Die Wiener Schule.

Von Dr. phil. Ferd. Graf Laurencin.

Giuseppe Porsile (S. 116 erwähnt) hat 12 in handschriftlicher Partitur und theilweise auch in Auflagsstimmen auf der Wiener Hofbibliothek verwahrte Oratorien geschrieben; davon ist das 1727 componirte „L'esaltazione di Salomone", Text von Bernardo Maddali nicht erwähnt.

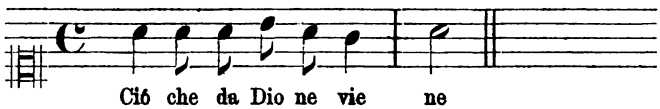
Ich griff zuerst nach der durch eine Autorität wie Hasse so warm befürworteten Partitur „L'ubbidienza a Dio". — Da stiess ich denn zuerst auf eine höchst schablonenhafte Orchester-Einleitung, deren erster Theil leeres streichinstrumentenfiguratives Treiben an die Stelle echter Kerngedanken setzt, schliesslich aber in eine Fuge, oder besser: in ein Fugato mündet, dem nachstehendes Thema zu Grunde liegt:



So wenig sich diesem Thema ein gewisser Zug, wenn auch nicht der Schwunghaftigkeit, so doch entschieden ein über die auf solchem Felde unter manchen Componisten der Sebastian Bach unmittelbar vorangegangenen und demselben Meister aller Meister auf dem Fusse gefolgten Zeit gangläufig gewesenen Art Fugen und überhaupt contrapunktisch ausgeprägte Sätze zu schreiben hinausragender Lebenspuls absprechen lässt; ebenso unläugbar steht die Thatsache da, dass aus einem solchen Grundgedanken sich weit Ergiebigeres hätte gestalten lassen. Insbesondere stört an den im Verlaufe dieser nicht sehr weit ausgesponnenen contrapunktischen Arbeit vorkommenden zwei- und dreistimmig gehaltenen, theils thema-

tisch begründeten, theils im Begriffe der Episode wurzelnden Sätzen eine oft im Sinne einer Laienmache, oder gar in jenem einer Aus- oder gar Missgeburt den Leser berührende, ja bestürzende Leere der Stimmenführung. Ich zähle in diese zuletzt angedeutete Kathegorie insbesondere eine auf diesen 9 Partiturseiten gar oft vorkommende Anwendung des hohlen Einklanges, welchem empfindlichen vacuum wieder auf anderer Seite — in den mehrstimmigen Sätzen und Führungen — eine oft schwer verletzende Gespreitztheit, ein mit Laienart sehr nahe verwandtes Auf- und Uebereinanderstolpern der einzelnen Stimmen die höchst verhängnissvoll gestellte Waage hält. Es berührt die Wahrnehmung eines solchen Ungeschickes nach musikalisch-formellem Hinblicke um so empfindlicher, als dem ganzen Werke, ja sogar den ganz homophon gehaltenen Partien desselben, eine seltene Frische und Wärme, stellenweis selbst ein gewisses Etwas einwohnt, das auf eine vom Hause und vielleicht auch von der specifisch musikalischen und allgemeinwissenschaftlichen Bildungsschule aus nicht unergiebige Charakterzeichnungs- und Individualisirungskraft hindeutet, derer sich Maestro Porsile erfreut haben mag. —

Dem Schlusschore erster Abtheilung des „Tobia" stellt ein auf mannigfache Art deutungsfähiges, und eben darum nicht wenig fesselndes Thema an seine Spitze. Es lautet:



Dieser Chor schickt sich, wenn man die erste Art seiner Gestaltung ins Auge fasst, zuförderst an, eine Fuge werden zu wollen. Allein es scheint dem Componisten schon während des Concipirens der ersten drei, den Satz zur Vierstimmigkeit aufgipfelnden Wiederschläge die bedenkliche Sprödigkeit und Widerhaarigkeit eines solchen Grundgedankens bezüglich seiner Verwendbarkeit als Fugenstoff zu völliger Klarheit aufgegangen zu sein. Denn er lässt diesen, trotz seiner eigenthümlichen Klangwirkung, doch als Dasjenige, was er zu sein und vorzustellen anstrebt, nämlich als Fugensubject, gar wenig dehnbaren sogenannten Ariadnefaden dann sogleich los, um ihn nicht wieder aufzunehmen. Er betritt vielmehr jene Bahn der contrapunktischen Schreibeart, die nur äusserlich oder

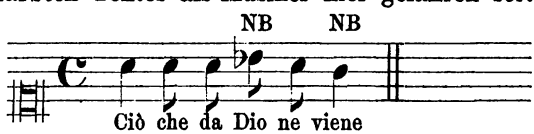
formell eine gebundene heissen darf, im Wesen aber weit eher als ein dem Gebiete des freien, als jenem des strengen Satzes angehörend betrachtet werden kann und darf. Die ganze weitere Folge dieses mit nicht geringer Breite ausgeführten Chores macht den Eindruck einer ganz freien Improvisation, die sich an kein bestimmtes Thema hält, sondern bald in Accordfolgengestalt, bald in jener ganz willkürlich aufgegriffenen, beinahe von Tact zu Tact nach Seite der Form, wie nach jener der melodisch-rhythmischen Bewegung apperzüartig einherschreitend und sich ebenso oft umstellend, ihr Innerstes ausströmt. Ein solches Verfahren erscheint in dem eben gegebenen Falle wohl auch hinblickend auf Textescharakteristik vollkommen gerechtfertigt. Denn die solcher Musik zu Grunde gelegten Worte ergehen sich ja in sehr verschiedenartig gefärbten Stimmungskreisen. Ich will zum Belege der soeben ausgesprochenen Behauptung nur einige besonders scharf bezeichnende Stellen aus diesem Schlusschortexte anführen, hoffend, den Leser dieser Zeilen vollkommen in das Klare gestellt zu haben über den Wahrheitskern meines soeben gefällten Spruches. Es heisst nämlich daselbst unter Anderem: „Ciò, che da Dio ne viene, e di lieto, e di avverso, umiltà e soffranza, avvem ne l'alma, sarà giubile nostro e nostro bene, felicitade a l'empio non s'invidi qua giù ch'egli è serbato" u. s. w., u. s w. In solchem Geiste und Tone noch längere Zeit hindurch fortgehend, ergiebt sich — streng genommen — der dieser Tonsprache zu Grunde gelegte Inhalt als ein vollblütig didaktischer, abstract reflectiver, daher eigentlich so ganz unmusikalischer, dass man — wie schon Angesichts so vieler Textesillustrationen durch Musik aus früherer, so scharfen Charakter- und Stimmungszeichnern, gleich Seb. Bach und vollends Beethoven, theils vorangegangenen, theils gleichzeitigen, theils nachgefolgten Kunstepochen — oft gar nicht begreift, wie es Componisten von nur einiger logischer Denkkraft und einigem Geschmacke auch nur entfernt beizukommen vermochte, auf so grelle Art jedem Ausdrucke durch Töne Widerstrebendes trotzdem um jeden Preis mit Musik versehen zu wollen.

Solchergestalt reiht sich denn in diesem Schlusschore erster Abtheilung gleichsam mosaikartig ein bald lediglich harmonisch, bald fugenhaft behandeltes Sätzchen an das andere, ohne dass es zu irgend einem Gusse und

Flusse käme. Dieser kalaidoskopartigen Mache ungeachtet ist alles einzelne hier dargebotene Musikalische doch bald nach dieser, bald nach jener Richtung hin fesselnd. Besonders athmen die bald mehr, bald minder rasch einander drängenden Themen, die dann zumeist als Stoffe zu Fugenanläufen benutzt werden, eine gewisse Fülle und Schwungkraft, die ebenso mächtig, als das innige Bedauern erweckend wirkt, dass so ergiebigem Ansatze keine so kernig geartete Entwickelungsweise die rechte Wage halte. Es hat zwar das Mosaik auch auf musikalischem Gebiete aller Arten, also nicht minder auf contrapunktischem, seine ganz triftige Berechtigung. Die leuchtendsten Beispiele dieser bestimmten Art bieten uns neben viel Anderem Mozart's „Misericordias" auf kirchlichem Gebiete, und C. M. Weber's Kammer- wie Opernouverturenmusik. Allein, nicht Vielen ist es gelungen, das Wahre zu treffen. Auch Maestro Porsile hat in eben gegebenem Falle nur geistvolle Anregungen, doch nichts in sich Durchbildetes hinzustellen vermocht.

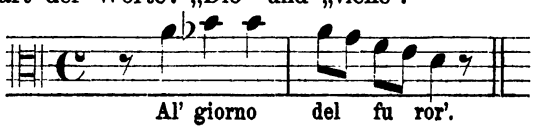
Ich will zur Kenntnissnahme der Leser dieses Aufsatzes nur die fraglichem Schlusschore zu Grunde gelegten Themen hierhersetzen, damit dieselben aus deren Anblicke die ihnen eigene contrapunktische Verwendbarkeit, theilweise sogar deren geistige Schwungkraft erschliessen, zugleich aber auch ersehen mögen, wie wenig Mühe Maestro Porsile auf die Aus- und Durchgestaltung seiner glücklich gewählten Stoffe verwendet habe und wie unglücklich er hinwieder mit der Wahl eines starrdoctrinären theils didaktisch, theils episch, nirgends aber lyrisch gefärbten Textes als Musiker hier gefahren sei:

Thema I.



Dieses Thema wird nach vierstimmiger Aufgipfelung durch das Mittel der sogenannten Wiederschläge sogleich wieder verlassen. Man bemerke auch die falsche Declamationsart der Worte: „Dio" und „viene".

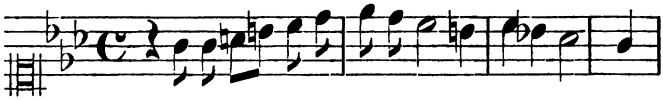
Thema II.



Mit diesem zweiten Grundgedanken wird zwar längere Zeit hindurch manipulirt, aber — nach Abfertigung der gesetzmässigen 4 Repercussionen — auch weit mehr im melodisch-harmonischen, denn im contrapunktischen Sinne. An eine Verschmelzung beider Themen wird ebensowenig gedacht, als an eine kanonische (in die Enge führende), vergrössernde, verkleinernde, doppeltcontrapunktische, oder wie sonst immer geartete Umstellung beider Grundgedanken, oder selbst auch nur eines dieser letzteren. Sie marschiren eben ganz gleichgiltig nebeneinander her. Einer löst den anderen ab. Und die einzelnen Themen, als Abstracta genommen, werden auch nur ganz bequem weitergeschoben und wiederholt, ohne dass ihnen eine auch nur im Geringsten fesselnde Gegenstimme beigesellt würde. Und so verläuft denn auch dieser bis jetzt relativ gelungenste Abschnitt des „Tobia" im Sande. Und man kann, trotz besten Willens, auch für diesen Chor nicht so eifrig Partei nehmen, wie Meister Hasse es diesem Werke als Ganzem gegenüber einst gethan hat.

Die wennmöglich noch überschwänglicher mit homophonen Sätzen bedachte zweite Abtheilung dieses Oratoriums bietet durchaus nichts Hervorragendes, das irgendwie das hier schon öfter erwähnte Lob eines Meisters von Hasse's Gewichte zu rechtfertigen im Stande wäre.

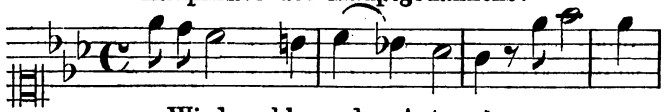
Der Schlusschor zweiter Abtheilung hebt mit einem in ruhigem Gebettone gehaltenen langsamen Satze (C-moll, $^4/_4$ Tact) an, der sich nirgends über das Bereich anständigen Mittelgutes erhebt. Hieran schliesst sich bald nachher ein in derselben Ton- und Tactart stehender bewegterer Satz, der über den Worten: „E in tua somma grandezza eterno sei", ein fugenartiges Gebilde aufführt, dessen Grundgedanke also lautet:



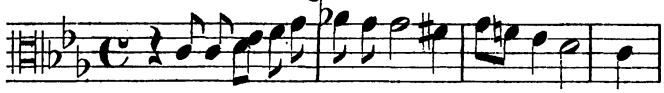
Im Ganzen genommen macht Einem dieses Thema den Eindruck, als wäre es entweder der Beginn oder die Mittelstelle, oder die Schlussphrase des nicht in Noten ausgesetzten vollständigen Grundgedankens einer Fuge, nimmermehr aber dieser selbst. In der That weiss auch der Componist aus diesem Thema-Aphorisma nicht Vieles zu gestalten. Schon der erste Wiederschlag, der bereits

in zweiter Tacthälfte dieses sogenannten Thema's einsetzt, klingt leer und dürftig, besonders im Zusammenhalte mit der Schlussphrase des noch nicht ganz ausgeklungenen Hauptgedankens, aus welcher Zusammenstellung sich dann folgende äusserst dürftige Zeichnung herausstellt:

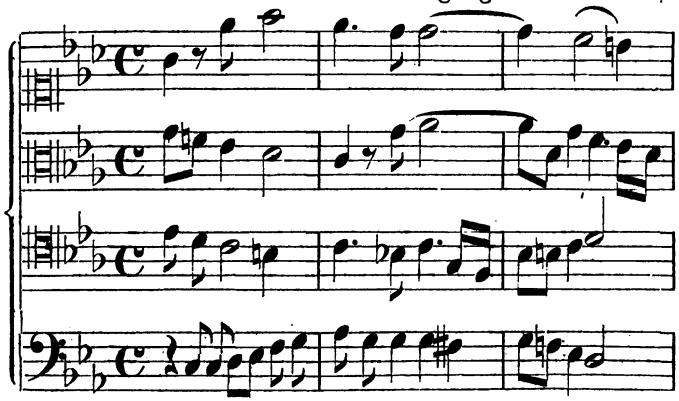
Endphrase des Hauptgedankens:



Wiederschlag oder Antwort:



Noch bei Weitem gezwungener und noch ungleich dürftiger nimmt sich das dicht daran geschlossene Tri- und endlich Quatrocinium aus. Ersteres mitzutheilen, lohnt kaum der Mühe des Linienziehens. Denn kaum begonnen, übergeht es schon in die 4stimmige Gestalt. Es vollbringt sich dieser Wandlungsvorgang ganz genau nach dem schon oben dem Uebergange aus der Ein- in die Zweistimmigkeit Seitens des Componisten vorgezeichneten Recepte. Von der 4stimmigen Behandlung dieses Fugentorso will ich aber hier noch eine Probe geben, um das Hohle und Geistlose eines solchen Vorganges klarzustellen:

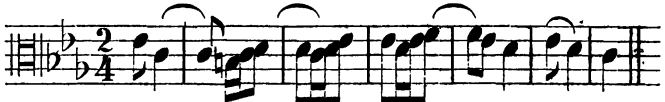


Ausser diesem gründlich missglückten Ansatze zu einer fuga canonica enthält dieser ganze 8 Partiturseiten lang hinausgesponnene Satz kein einziges Moment, das

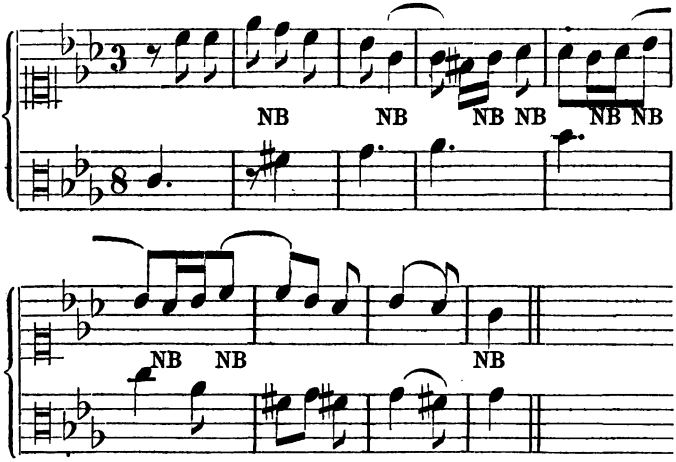
eine solche Arbeit auch nur im Geringsten über das Niveau des Schablonenhaften gröbster Sorte hinaufschwänge.

Das zwei Partiturseiten umfassende, die beiden Chorhälften von einander trennende Alt-Recitativ will eben auch nichts Sonderliches bedeuten.

Durch einfache, keusche Grösse, wie selbe im Oratorienstyle wohl — aller Mannigfalt des Tonausdruckes unbeschadet — immer walten sollte, aber wenige ruhmwürdige Ausnahmen abgerechnet, gar selten oder niemals waltet, hebt sich der Anfang zweiter Hälfte des Schlusschores von seinen unmittelbaren Vorausgängen glanzvoll ab. In langgezogenen, vorwiegend diatonisch ausgeprägten Accordreihen bewegt sich dieses zweite Drittel des in Rede stehenden Schlusssatzes weiter, um endlich in ein gedrängt hingestelltes Fugato zu münden, dem nachstehendes Thema zur Grundlage dient:



Es lässt sich nicht in Abrede stellen, dass diesem Thema eine nicht unerhebliche Kraftfülle einwohne, und dass selbes ein das gangläufige Schablonenwesen weit überflügelnde Eignung zu allerlei spannenden contrapunktischen Verflechtungen in sich berge und verwahre. Allein der Componist war der Absicht und Meinung, sich kurzweg mit seinem Stoffe abfinden zu sollen. Und da er im Verlaufe seines „Tobia“ des Homophonen schon eine so erhebliche Masse uns geboten, wollte er muthmasslicher Weise schliesslich noch einmal hindurchschimmern lassen, dass er auch in strengen Formen sich zu bewegen wisse. Gleichwohl fühle ich mich gedrängt, den früheren Excursen Meister Porsile's in das contrapunktische Gebiet einen weit höheren Grad von Bedeutsamkeit einräumen zu sollen, als diesem schon nach erstem Ausklingen seines vielversprechenden Hauptgedankens etwas bedenklich lau, und — ich möchte sogar behaupten — schülerhaft und unschön fortgeführten Gange nach den Gegenden des stilo strello. Wolle der Leser selbst über das Gezwungene des folgenden a-due-Satzes urtheilen, und insbesondere den von mir mit NB versehenen Stellen sein prüfendes Augenmerk zuwenden:



Aehnlich geartete leere Stellen wuchern auch in der 3- und 4-stimmigen Bearbeitung dieses Thema's, ja während der ganzen Dauer dieses Satzes fort. Nur treten diese Lücken im Tri- und Quatrocinium nicht zu grell zu Tage, als auf dem Gebiete des a-due-Satzes. Dass auch diese Fuge den Rang einer Kunstfuge nach keiner Richtung beanspruchen dürfe — da auch hier das Thema nur in ursprünglicher Gestalt, also weder harmonisch noch rhythmisch umgestellt, erscheint — sei wohl nicht als Vorwurf gedeutet. Bedenklicher dünkt mich vielmehr die Thatsache, dass die innere Wirkungskraft dieses Satzes, je näher dem Schlusse zugeführt, um so greller merkbar abnimmt, und dass daher Meister Hasse viel zu weit in seinem diesem Werke als Ganzem gespendeten Lobe gegangen ist.

Angesichts einer so glanzvollen, von einer Autorität gleich Hasse ausgegangenen Lobrede, fand ich mich trotz meiner wider einen so hochgespannten Panegyrikus festgewurzelten Skepsis gleichwohl noch bestimmt, in zwei der Feder Porsile's entstammte Oratorienpartituren Einsicht zu nehmen. Eins derselben führt den Titel: „Giuseppe riconnosciuto", ist auf einen Text Metastasio's componirt und entstammt dem Jahre 1733. Die andere, im Jahre 1737 zuerst getagte Partitur trägt die Ueberschrift: „La Madre de' Maccabei". Die Angabe des Textautors fehlt auf dem Titelblatte der Partitur.

Da mich aber auch der Durchblick dieser beiden

Werke Porsile's zu keinem anderen Ergebnisse geführt hat, als genau zu jenem, das ich bereits oben dargelegt habe; so glaube ich, diesen Porsile und seinem Wirken geweihten Abschnitt ruhigen Gewissens abschliessen zu können.

Giovanni Perronni's Geburts- und Sterbejahr, sowie biographische Angaben welcher Art immer, diesen Maestro betreffend, sind nirgends aufzutreiben, so viel an Sammelwerken ich auch nach dieser Richtung hin zu Rathe gezogen habe. Vermuthlich hat er auch am Orte Wien gewirkt, und zwar vornehmlich in den zwei ersten Jahrzehnten des vorigen Säculums. Denn die Wiener Hofbibliothek verwahrt auch drei Oratorienwerke seiner Feder, und zwar: 1721: „La Gara della Virtú", Oratorio a cinque voci ed' in due parti; poesia del' Aregliano Domenicano; 1722: „Il sacrificio di Noë"; poesia di Silvio Stampiglia in due parti; und 1725: „Giobbe", Text von Leopold Cavalier 'Vilatti di Vilattburg.

Der in 3 Theile gegliederte instrumentale Einleitungssatz des an erster Stelle genannten Oratoriums fesselt nicht so sehr durch die Tiefe seiner Durcharbeitung. Mit letzterer scheint es im Gegentheile Giovanni Perroni noch um Vieles leichter zu nehmen, denn gar Viele seiner Vorgänger, Zeitgenossen und vollends Nachfolger aus der sogenannten Wiener Schule. Er findet sich mit der Berufspflege des Contrapunktirens ganz bequem ab durch episodische Einflechtungen etlicher bald imitatorisch, bald sogar kanonisch sich ankündigender Sätzchen, die sich aber keineswegs durch den ganzen orchestralen, und später ebenso spärlich durch den vocal-instrumentalen Organismus seiner hier aufgestellten Tongebilde hinziehen, sondern zumeist nur zwei, höchstens drei Stimmen durch eine kurze Zeit beschäftigen, sodann aber plötzlich losgelassen werden, um nicht wieder zu erscheinen. Allein es ist ein ganz anderswo, denn im strengen Satzgebiete wurzelndes und gipfelndes Element, das mich an jenen 12 Partiturseiten umfassenden instrumentalen Einleitungssatz des oben genannten Oratoriums fesselte. Ich meine hiermit das Element einer gewissen Urkraft und das wenn auch noch lange nicht als geistiges Durchdringen, so doch entschieden als ein oft sehr glücklich getroffenes Hindurchschimmern von Gefühls- oder Stimmungsgegensätzen anerkennend zu bezeichnende Streben nach psychologisch-charakteristischer Wahrheit — also nicht blos nach ab-

stract sinnlicher Wohlgefälligkeit — des Tonausdruckes, das vielleicht schon zu jener Zeit in dem Componisten als Ahnung eines den Tönen und ihrer Verkettung mit einander innewohnenden symbolisch-dramatischen Wesens aufgedämmert sein mochte; zu einer Zeit — wiederhole ich — wo der Gedanke des Absolutmusikalischen sich auf dem Tongebiete bewegte, und wo man — besonders im deutschen und vollends im nichtdeutschen Süden, also speciell in Oesterreich und Italien, welchen beiden letztgenannten Weltgegenden ja Maestro Perroni kraft seiner muthmasslichen Abstammung und Künstlerstellung angehört hat — noch garnichts geahnt haben mochte von den ungefähr gleichzeitig, ja sogar schon längere Zeit vorher angebahnten grossen Reformen eines Heinrich Schütz: Schon die zu jener Periode, in der Perroni — nach der Jahresziffer seiner Werke mindestens zu schliessen, gewirkt — besonders in Oesterreich aus zugleich näher zu bezeichnendem Grunde wo nicht vollständig geschmähten, so doch gewiss auf das Vornehmste umgangenen Ausdrücke: „affettuoso", „appassionato" und viele dergleichen den engen Zusammenhang des Tonlebens mit dem Seelenleben andeutende termini estetici, derer sich der verwienerte Italiener Giovanni Perroni in dieser seiner mir eben vorliegenden Oratorienpartitur bedient, stimmt zu Gunsten eines solchen Tonsetzers und nimmt wenigstens für sein zeitweilig durchbrechendes Ahnen und Streben nach einem Fortschritte auf musikalischer Bahn ein. Möge nun auch in dieser „Introduzione" der Gedankenflug eben nicht sehr hoch gehen; so kennzeichnet sich doch der ganze Satz durch eine gewisse Frische und Lebendigkeit des Gedanken- und Rhythmenlebens nach positiver und durch ein so ziemlich beharrend festgehaltenes Absehen von jeder Verfahrenheit oder gar Gemeinheit. Man merkt es dem ganzen Gebilde an, dass es in gut aufgelegter Stunde zu Tage gekommen sei, daher sogenannten guten, frischen Zug habe und ebenso auszuathmen wisse. Der sogenannte stilo, oder — wenn man will — contrapunto fiorido, der seinen Schwerpunkt in einer sehr erregten Bewegung der äussersten Stimmen — hier also der Geigen und Contrabässe oder Celli und der diesen eben angeführten Orchesterorganen in der Farbe und Wirkung entsprechenden Blasinstrumente hier in gegebenem Falle daher der Fagotte — findet, ergiebt sich auch an dieser

Stelle als typische Gestalt aller drei Theile dieses Einleitungssatzes. Es scheint sich also die leidige perpetuum mobile-Schreibart des Streichorchesters, die späterhin zu einem der hauptsächlichsten Verfallgründe nicht blos des musikalischen Kirchenstyls insbesondere, sondern des guten Tones und Adels auf dem Gebiete der musikalischen Setzkunst überhaupt sich gleichsam crystallisirte, schon damals zur Regel für den stilo ecclesiastico ed oratorico aller Derjenigen aufgeworfen zu haben, die entweder eingeborene oder nationalisirte Wiener gewesen. Es ist dies dasselbe Gebiet, auf welchem späterhin Reutter ein so bedenkliches Zuviel gethan, und durch ein so extremes Verfahren dem Kirchen- und Oratorienstyle späterer Epochen, die sich vornehmlich im Orte Wien abspielten, ein kaum berechenbares Unheil verhängt hat. Dank dem leuchtenden Beispiele eines Beethoven, ferner jenem Spohr und Friedrich Schneider, und vollends jenen Typen ihrer bestimmten Art, die später musikalische Charakterköpfe und Genien, gleich Mendelssohn, Schumann, Berlioz und Liszt dem Oratorien- und Kirchenstyle vorgezeichnet haben, geht unsere glücklicherweise endlich auch vom Haydn-Mozartismus, der unmittelbaren Consequenz aus Reutter's Gebahren auf geistlich-musikalischem Felde, hoffentlich gründlichst befreite Gegenwart etwas keuscher, nach dieser bestimmten Richtung hin besehen, und massvoller zu Werke. — Gleichwohl ist und bleibt es eine nicht wegzuleugnende Thatsache, dass das musikschaffende Oesterreich, auf kirchlich-oratorischen Boden gestellt, seit Reutter's und schon seit Perroni's Tagen auf dem Gebiete der Musica sacra und ihren Abzweigungen die gröbsten und tollsten Ausartungssünden wider den Geist der kirchlich-oratorischen Kunstwürde begangen haben. In vorderster Reihe stehen nach dieser bestimmten Richtung wohl Musikantenzöpfe gleich einem Eybler, Assmaier u. a. ähnlich besaiteten Pedanten und bei alledem doch bis zu gewisser Grenze Modegötzenanbetern unter den „faiseurs de musique", deren Heimath und Thatenort Wien einst gewesen. Sehen doch fürwahr diese capellmeistermusikvollen dickleibigen Messen-, Messeneinlagen- und Oratorienpartituren dieser haeredes ex asse des oft gründlichst missverstandenen contrapunto fiorido beinahe durchgängig so aus, wie Geigen- und Contrabassetüden, neben denen das arme Singquartett

und im Orchester Alles, was Mittelstimme heisst, nach ächter Sclavenart entweder schweigend dasteht, oder lediglich kopfnickend als ganz überflüssiges Mobiliar oder Accessorium nebenher schleicht. Von solchem Unfuge hält sich zum Glücke der in Rede stehende breit ausgeführte instrumentale Einleitungssatz noch ziemlich fern, und räumt wenigstens noch jeder Stimme das ihr gebührende Spruchrecht ein, wenngleich auch hier schon — wenigstens stellenweise — die Geigen und Bässe sich berufen fühlen, das tonangebende und hauptsächliche Wort zu führen. — Ein wenigsagendes, aber lang und breit hingestrecktes Recitativ für Sopran, die „Gloria" allegorisch darstellend — wie denn alle an der Ausführung dieses Oratoriums betheiligten Einzelglieder dieser eben näher bezeichneten Charakterfärbung angehören, so u. A.: „Innocenza" und „Amore", die beiden Altpartien; so ferner: „Umiltà", durch eine Solotenorstimme vertreten — trennt und verbindet zugleich den eben im Allgemeinen besprochenen Orchestereinleitungssatz mit dem ersten Chore („Coro dei Angeli", G-dur, $^3/_4$ Tact). Dieser letztere prunkt zwar mit dem vielversprechenden Apparate der Fünfstimmigkeit, könnte aber, ohne in seiner Wirkungskraft, die ganz und gar nicht in kunstvoller Arbeit, sondern in einer gewissen Anmuth und in einem natürlichen Flusse und Gusse der gesanglichen, durchgängig Seitens der obersten, also Sopranstimme, vertretenen Färbung ruht — das Mindeste einzubüssen, ebenso gut vierstimmig, ja selbst als Sopransolo mit begleitendem Orchester (hier also mit Geigen, Streichbässen und Fagotten) ausgeführt werden. Das ganze Tonstück macht ungefähr den Eindruck, als hätte es der ungleich später gekommene Meister Josef Haydn, sofern auf kirchlich-oratorischem Boden sich bewegend, geschrieben. Ja, es erinnert an mancher Stelle theilweise sogar thematisch unverkennbar an jenes im $^4/_4$ Tacte stehende „Kyrie" derjenigen „Missa semibrevis" des genannten Meisters, die G-dur, also die Tonica auch dieses Chores zur Haupttonart hat. Aus dieser ziemlich klar sprechenden Analogie mag der Kenner wohl sattsam in das Klare gestellt sein über den Charakter dieses 11 Jahre vor Haydn's Geburt schon in das Leben getretenen Tonstückes. Möglich, dass diese hier von mir bemerkte Aehnlichkeit eine ganz zufällige, dass also der um so Vieles später zur Welt gekommene Meister Haydn

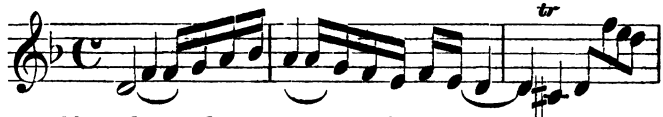
dieses Opus Perroni's ganz und gar nicht kennen gelernt; daher sein „Kyrie" ganz aus eigenem geschaffen habe. Möglich aber auch, dass der für musikalische Grazie sehr empfänglich gewesene Wiener Meister fragliches Perroni'sche Opus, und speciell diesen in Rede stehenden Chor, selbigem Werke entnommen, ganz genau kennen gelernt, und geleitet von diesen ihm zu Theil gewordenen Anregungen, sein oben erwähntes „Kyrie" in die Welt gestellt habe, das übrigens — wie das meiste J. Haydn'sche — ohne die mindesten Ansprüche auf eine Geltung als sogenannte Kirchenmusik sich ankündigt und entwickelt und weder eine höher gesteigerte Polyphonie, gleich diesem Perroni'schen Chore, noch sonst innerhalb dieser weit gezogenen Grenzen ausgeführte tiefgreifende contrapunktische Arbeit äusserlich zur Schau stellt. Beide Gebilde rangiren vielmehr ganz entschieden in die Klasse der polyphonen Arbeiten, der homophonen Gebilde engsten Sinnes. Auch steht die Thatsache unverrückbar fest, dass weder Jos. Haydn auf eine genauere Charakterisirung des Kyrie-Textes: „Kyrie eleison, Christe eleison", noch viel minder jedoch Maestro Perroni auf eine irgendwie prägnantere musikalische Nachzeichnung jener Worte des verschollenen Dichters Arrichini bedacht gewesen, die da lauten: „Gloria, cara Gloria, amata dalle belle patrie stelle, scenda l'alma avventurata. che qual' sol' risplenderà" u. s. w. Beide Meister haben muthmasslich nichts Anderes erstrebt, als eine sinnlich wohlgefällige Musik zu ganz willkürlich gewählten Texten zu bieten. Nun bedenke man aber, dass der eine dieser Texte — nämlich jener vom eben genannten italienischen Dichter herstammende — ein ganz weltlich, und zwar speciell erotisch gefärbter und ausgeprägter Dithirambus, der andere hingegen ein von der Kirche seinerzeit festgestelltes Gebet ist und vorstellt. Man ziehe in fernere Erwägung, dass diese beiden Texte sich zu der ihnen prosodisch genau angepassten Musik als völlig gleichgiltige Wesen verhalten. Beide Tonstücke repräsentiren daher nur allerliebste, in die Hülle einer zu ihrer Zeit gangbar und beliebt gewesenen Allongeperrücke gelegte Musik, sonst aber fürwahr nichts Weiteres, oder gar Höheres und Tieferes. — Dieser eben besprochene Chor ist von seinem Nachfolger durch eine Masse theils arioser, theils duettenartig geführter, jedenfalls also im engsten Sinne

homophoner Tonstücke getrennt, welche letzteren allen nicht der mindeste Schwer- oder Tiefgehalt, sondern im Gegentheile blos bald ein Mehr, bald ein Minder an sinnlichem Klangreize, ganz entschieden aber sehr viel an vergilbter sogenannter Schönheit, also an Antiquirtem in dieses Wortes bedenklichstem Sinne, einwohnt. Zählte ich recht, so muss sich der Partiturenleser vom Schlusse des ersten Chores dieses Werkes ab bis zum Ansichtigwerden des zweiten, der gleichen Art angehörenden Tonstückes durch einen Engpass von 11 Arien und einem Duette hindurcharbeiten, durch eine langgestreckte Kette von unpolyphonen Sätzen, die alle nur klingen, ohne auch selbst nur das Geringste zu besagen. — Die einzige Oase besteht nun wieder in einem „Coro dei Angeli", der auch im $^3/_4$ Tacte in der D-dur-Tonart sich bewegt und den ersten Theil dieses Oratoriums abschliesst. — Dieser Schlusschor ersten Theils bietet übrigens — abgesehen von dem wohl jedem Partiturenleser ersehnten Uebergange aus trostlos lange Zeit hindurch festgehaltener Homophonie in eine mehrstimmige Satzessphäre — nicht die geringste nennenswerthe Ausbeute. Der Componist weicht hier nicht um Haarbreite von der an Jubelchören längst gewohnten, weil höchst selten umgangenen Schablone. Dieses beständige Sichherumdrehen im Modulationscirkel nach zunächst leitereigenen Tonarten, also von 1. zu 5. Stufe, und — wenn es hoch kommt — von der Tonica in die reine Quarte oder in die grosse (mollartig erfasste) Sexte; dieses unzählige Male sich erneuernde Abschliessen (Cadenziren) und Wiederanfangen von einer Stelle aus, wo man zuletzt haften geblieben; diese immer wiederkehrenden Fanfarengänge, kurz: all' der solchen Jubelchören von jeher anhaftende Jammer, der sich schliesslich nicht etwa fugenartig, oder wenigstens nach Seite einer reicheren Mannigfaltigkeit harmonischer Combinationen hin irgenwie spannend und befriedigend zu entpuppen willig oder thatkräftig zeigte, all' dieser Jammer durchwuchert auch diese hier in Frage kommende Perroni'sche Chormache. Es hätten doch fürwahr Textesworte, gleich den hier unterlegten — die, falls ihnen ein Vorwurf zu machen wäre, weit eher des Schwulstes, als der Ausgefahrenheit geziehen werden können — einen Meister von des eben genannten Componisten da und dort in keinem so schiefen Lichte kundgegebener Art zu musikalisch ergiebigerem Schaffen veranlassen sollen. Denn es

heisst hier unter Anderem: „Con cletta tromba d'oro del gran' Carlo all' Indo, al moro fama eterna porterà. Ed' al gran' rimbombo altero ognilido, ogni Emi spero il bel nome adoresà." Aus solchem Stoffe hätte sich ganz gut eine Fuge oder wenigstens ein harmonisch gewiegter Satz, heisse derselbe nun Choral oder wie sonst immer, gestalten lassen. An alles dessen Stelle werden aber hier, 12 enggesperrte Partiturseiten lang, rastlos Rosalien auf Rosalien, Gemeinplätze auf Gemeinplätze gedrängt, und man scheidet von solcher Art vielstimmiger Musik ebenso ernüchtert wie gelangweilt, als von der Masse an Arien, mit der uns die erste Hälfte dieses Opus wahrhaft lucullisch beschenkt hat und die zweite in solcher Art von Freigebigkeit nicht zurückgeblieben ist, indem sie uns, den Schlusschor abgerechnet, nichts als Einzelgesänge der mattesten geistlosesten Art bringt. Selbstverständlich waltet in diesen Einzelgesängen keine Spur jener allegorienhaften Verlebendigung und Verpersönlichung, die ihnen der Textdichter durch seine — wie schon oben angedeutet — eher zu beflügelten, als zu nackten Worte zu Theil kommen liess. Es ist eben eine Kette von ganz zufällig aneinandergereihten und vollständig ohne die mindeste Bedachtnahme auf das durch eben diese Textesworte eigentlich Darzustellende und vom Textverfasser unwiderlegbar Beabsichtigte ganz gleichgültig erfundenen und auf dieselbe Art vom Orchester begleiteten Melodien oder besser: Melismen, die in All' und Jedem das Gepräge ihrer Zeit tragen, daher mit dem Ablaufe der ihnen vorbehalten gewesenen Lebensfrist auch bis auf die letzte Spur untergegangen sind, und dieses vollständigen Auslebens sich auch würdig zeigen; daher jedes tonpoetisch besaitete Gefühl nur abstossen und anwidern, nimmermehr aber irgendwie fesseln können.

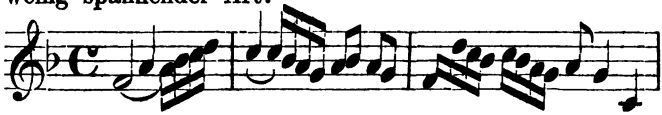
Der Schlusschor zweiter und letzter Abtheilung giebt eine textlich wie musikalisch ganz getreue Wiederholung des Eingangschores ersten Theils, bedarf also keines musikalischen Beleuchtens mehr. Dass ein solches Wiederholungsverfahren beiden Autoren, dem Wort- wie dem Tondichter ein bedenkliches Armuthszeugniss an Erfindungs- und Gestaltungskraft ausstelle, möchte in gegebenem Falle wohl mit um so zutreffenderem Grunde behauptet werden dürfen, da ja hier weder eine rein logische, noch irgendwelche psychologische Nöthigung zu einer so getreuen Wiederaufnahme des längst schon Gesagten vorlag.

Das zweite, dem Jahre 1722 entstammte Oratorium desselben Componisten: „Il sacrificio di Noë“ — nach einem Texte Silvio Stampiglia's — nimmt in dem es einleitenden Orchestersatze (D-moll, Largo assai, $^3/_4$ Tact), dem sodann ein in gleicher Tonart gehaltenes Andante in $^4/_4$ Tact folgt, einen ziemlich schwunghaften Anlauf. Schon im ersten Theile dieser „Introduzione“ regt eine fast an Händel streifende Plastik und Kernfülle ihre Pulse, die sich gedanklich, harmonisch und rhythmisch gleich beredt und wirksam offenbart. Noch bei Weitem spannender kündigt sich an und entwickelt sich auch in weiterer Folge bis zu dessen prägnantem Schlusse der zweite Theil desselben Tonstückes, und zwar durch Vermittelung eines zu ganz wuchtiger Fugengestalt aufgegipfelten Themas nachstehenden Aussehens:



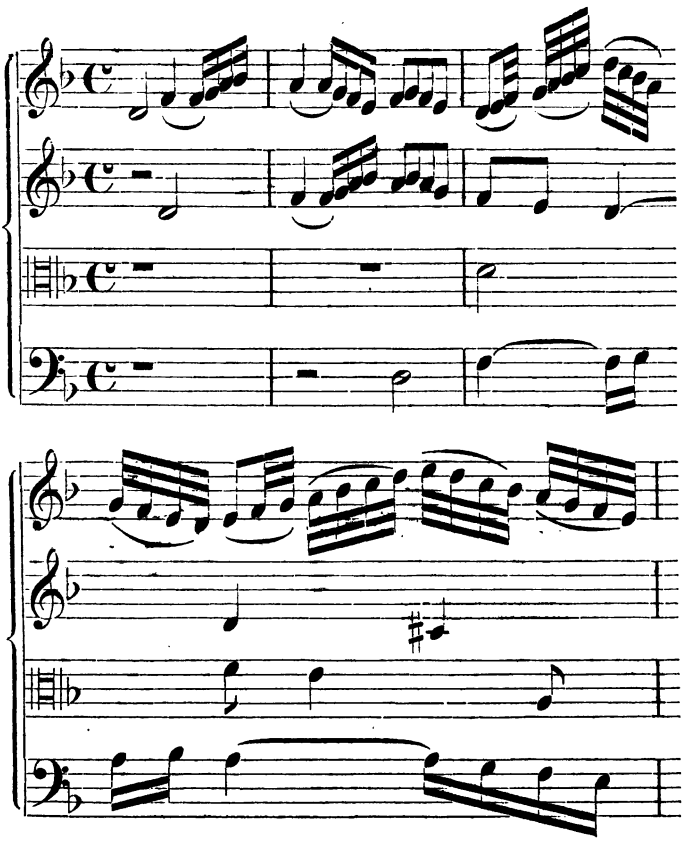
Man thäte, diesen Fugenstoff ausgefahren nennend, demselben schweres Unrecht. Meines Dafürhaltens liegt im Gegentheile etwas kühn und weit Ausgreifendes in fraglichem Thema. Und dass es sich auch zu allerlei geist- und kunstvollen Umstellungen eigne, beweist der Autor selbst durch sein unter Anderem mit obigem Thema vorgenommenes Engführungsexperiment doppelter Art.

Die erste dieser kanonischen Umgestaltungen hebt schon im 19. Tacte des in Rede stehenden Fugensatzes an und vollbringt sich zwischen den ersten, zweiten Geigen und Streichbässen bei frei einhergehender, oder, richtiger gesagt: einzelne Theile des Hauptgedankens zu freier Umformung benützender Bratsche, in folgender, nicht wenig spannender Art:



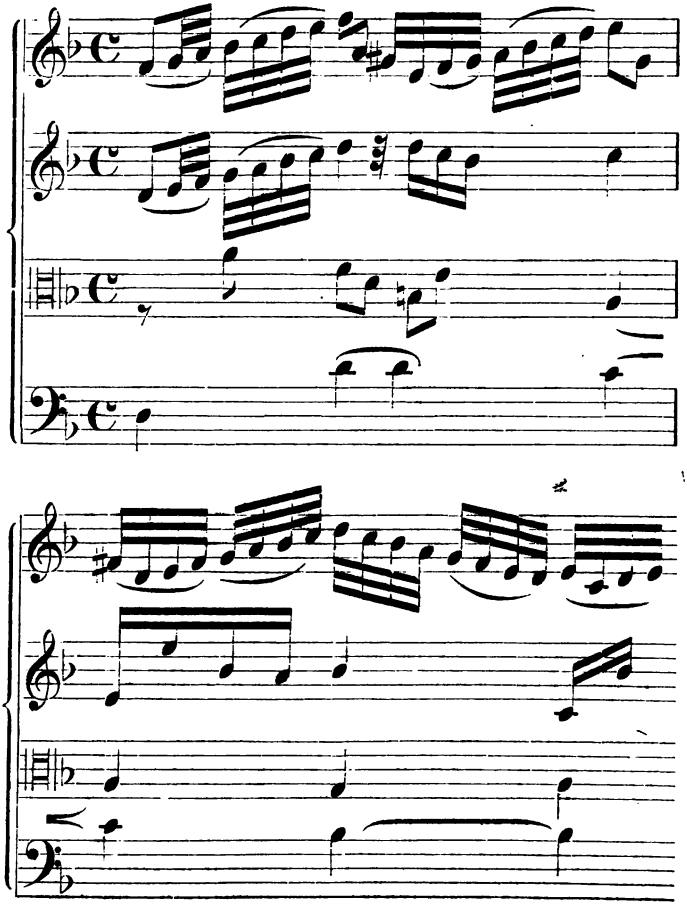
Von diesem hier nur flüchtig skizzirten Momente angefangen, nimmt diese Fuge immer kühnere, schwunghaftere Gestalten an, und gipfelt sich — beinahe möchte ich, den damals, besonders im deutschen Süden so entsetzlich zahm waltenden componistischen Zeitgeist in das Auge fassend, sagen: — schrittweise zu einem in

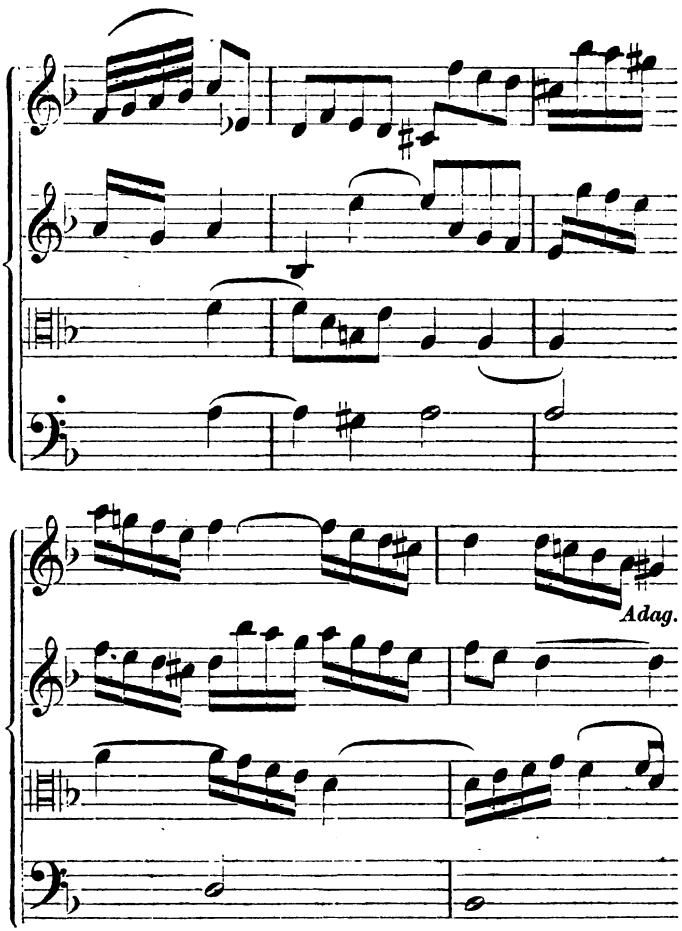
contrapunktische Formen geprägten Dithirambus, oder zu einer zwischen Phantasie- und Fugenform obschwebenden nicht wenig eigenartigen Gestalt. Die zweite, wieder ganz anders entwickelte kanonische Umstellung desselben Themas ebnet sich, vom 38. Tacte der Fuge an gezählt, offene Bahn. Sie beschäftigt im strengkanonisch-musikalischen Wortsinne die ersten und zweiten Geigen mit den Bässen bei ganz zwanglos einhergehender Bratschenstimme, und hat — selbstverständlich blos der ersten Skizze nach mitgetheilt — folgendes Aussehen:



woran sich eine frei gehaltene, die ganze Orchestereinleitung förmlich abschliessende Cadenz reiht, über deren

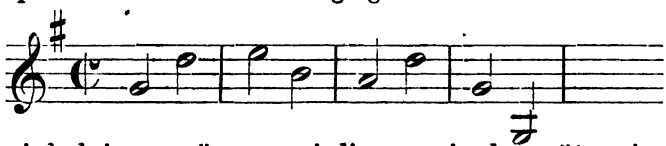
Kühnheit man wohl nicht mehr staunen, sondern sie einfach als einen der vielen erregten Phantasieergüsse hochfliegender Genien dahinnehmen und in Herz und Seele einschliessen würde, während man hingegen einem zum nationalisirten Wiener gewordenen Italiener neueren, also nicht mehr ganz streng classischen Datums wohl kaum einen solchen Deus, quo agitante calescimus zuzumuthen sich getrauen würde, gleich jenem, der aus folgender Stelle uns mit beredten Zungen anspricht:





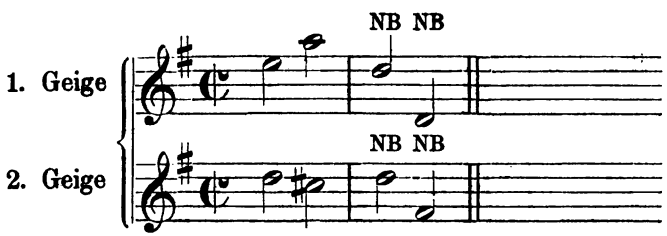
Bedauerlicherweise hat sich Perroni, der in diesem instrumentalen Einleitungssatze einen so glücklichen Anlauf genommen, durch den ganzen ersten Theil dieses seines Opus oratoricum von diesem eben erwähnten Boden ferngehalten, und nichts als Arioses und Recitativisches hingestellt; ja, nicht einmal dem a due-Satze ein noch so kurz währendes Spruchrecht eingeräumt. Dieses hier wahrnehmbare Recitativische und Ariose führt den Hörer und Partiturenleser bezüglich des Erkennens der Charakter-

und Stimmungsfarbe der hier textlich doch so klar gezeichneten Persönlichkeiten Noë's, seiner Gattin und seiner beiden Söhne Sem und Japhet um keinen Schritt weiter. Es erweisen sich denn alle diese langgesponnenen Einzelgesänge in All' und Jedem nur als reine Musikmachereien, die zu ihren Gunsten nicht einmal den Vorzug des Spannenden geltend machen können, da sie mit keinem einzigen ihrer Schritte sich auch nur schrittweise über das Gebiet vollgiltigster Ausgefahrenheit erheben. — Genau dasselbe lässt sich über die jene homophonen Sätze einleitenden und schliessenden orchestralen Vor- und Nachspiele bemerken. Solchem Zuge nachfolgend, wird man beinahe schrittweise immer an den alten Franzosenspruch erinnert, der da lautet: „musique, que me veux tu?" — In genau demselben Schritte geht es denn auf 21 Partiturseiten der zweiten Abtheilung hindurch fort. Da taucht mit einem Male am Schlusse der zuletzt angeführten Seite, wie oasenartig, zuerst im Orchester, und speciell in der zweiten Geige, ein Thema auf, das Miene macht, als Fugensatz sich entpuppen zu wollen, allein es scheint den Componisten schon nach dem Austönen des zweiten Wiederschlages sein Ansinnen gereut zu haben. Denn so oft er auch im weiteren Verfolge dieses 18 Partiturseiten hindurchgesponnene — nebenher bemerkt, selbst im Jahre 1722, längst nicht mehr auf Neuheit den leisesten Anspruch zu erheben berechtigt gewesene Thema:

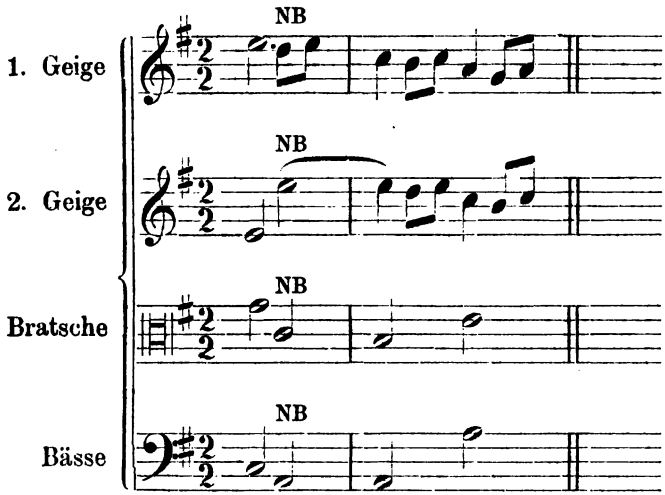


wiederbringen möge — sei dies nun in der später eintretenden Solosingstimme Noë's, des Hauptheldeu in fraglichem Werke, oder in dieser und jener Region desselbigen Einzelstimme begleitenden Streichquartettes — macht es durchaus nicht mehr den Eindruck, als wolle es sich zu einer Contrapunkt- oder gar Fugenstoffesgestalt aufthürmen; sondern es entpupt sich das ganze Tonstück vielmehr baldigst zu einem in arioser Form gehaltenen Rondo. So wenig indess die Wahl einer solchen Gestalt der geforderten Würde eines Oratoriums die rechte Wage halten möge, so könnte allenfalls über einen solchen Verkennungsact insoferne einigermassen nachsichtsvoll

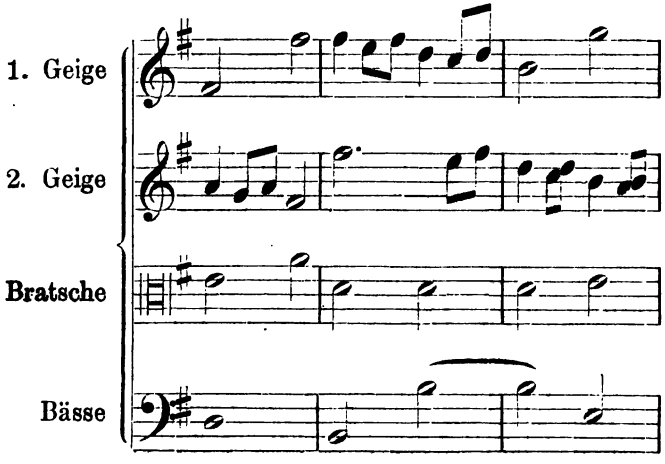
hinausgegangen werden, als sich die Kritik gar oft schon ebenso duldsam gezeigt hat gegenüber den von anderen Oratorikern früheren und späteren Datums begangenen Uebergriffen oder Ausartungen in das Weltgebiet engsten Sinnes. Wollte man aber einen so strengen Purismus festhalten; dann bestünde wohl — ausser Palestrina, Bach, Händel u. A. — vielleicht kein Oratorien- und Kirchenmusik-Componist irgend einer nachpalestrinaschen Zeit die Feuerprobe. Nein! Solcher Unduldsamkeit und Ausschliesslichkeit gilt es gründlich abzuschwören. Wohl aber dürfte es nach wie vor erlaubt sein, zweien Erscheinungen auf dem Gebiete des Tonsatzes unbeirrt zu jeder Zeit den Fehdehandschuh hinzuschleudern. Die eine derselben fasst sich in dem Begriffe des im Verlaufe dieser Abhandlung leider schon oft erwähnten und bekämpften Ausgefahrenen, Geistlosen zusammen. Die andere dieser missliebigen, daher, wo immer wahrnehmbar, auf das Entschiedenste zu bekämpfenden Erscheinungen ist: holpriger, laienhafter Tonsatz, mag er sich auch in solchen Werken vorfinden, die von altersher bis in alle Zukunft als Meisterthaten ihrer bestimmten Art zu gelten ausersehen sind. Es ist im Gegentheile unverbrüchliche Pflicht, eben mit den solchen Autoritäten entstammenden Werken um so schärfer in das Gericht zu gehen. Es giebt einmal auf geistigem Felde — umfasse dieses nun die Sphäre der Kunst oder jene der Wissenschaft — durchaus kein opus sacrosanctum. Nun frage ich — um blos einige der grellsten Beispiele aus der orchestral gehaltenen Einleitung zu der in Rede stehenden, mit so hohen Ansprüchen auf contrapunktische Geltung in die Welt sich stellenden Aria Patris Noë anzuführen —: was sagt denn der gute Fachkenner zu Stimmenführungen wie u. A. folgender:

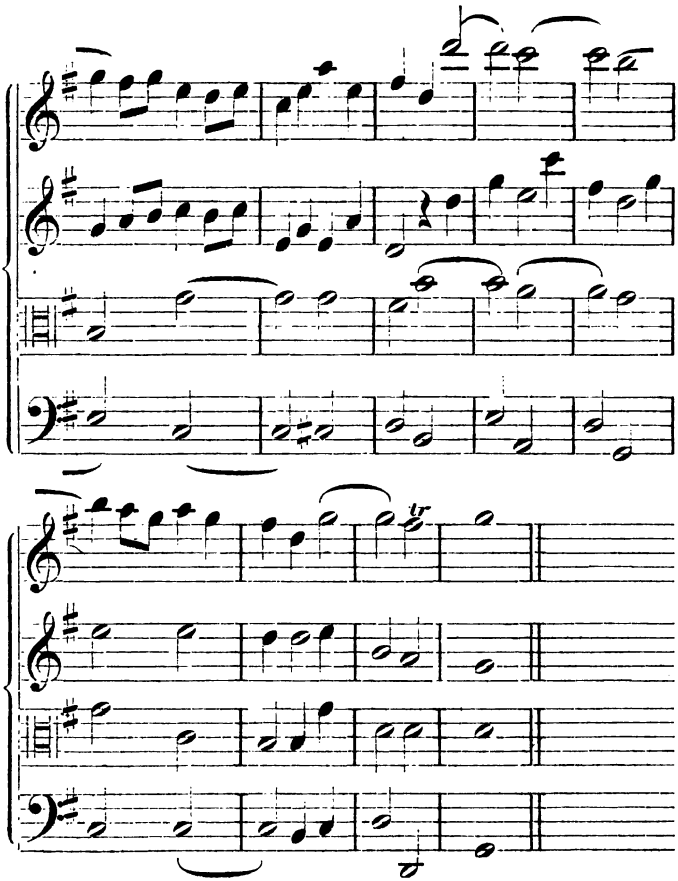


oder zu Hohl- und Leerklängen nachstehender Art:



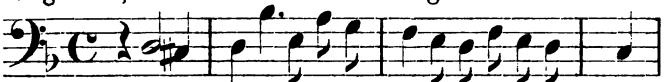
oder endlich gar zu folgender Leere und sogar theilweisen Kakophonie zugleich:





Dies nur ein Beispiel für viele andere gleicher Art, die jenem sehr breit ausgeführten Tonstücke wohl mit sehr leichter Mühe entnommen werden können. — Nach langen Irrfahrten, veranlasst durch Dazwischenkunft einer Masse von Wüsteneien homophoner Modesätze, taucht, wie blitzartig, wieder einmal ein Chorgebilde auf. Wenngleich noch so knapper Form und noch so oft durch nichts besagende Einzelgesänge verdrängt, so wirkt gleichwohl ein solches a quatro, und — Streichorchester und Orgel hinzugezählt — a dieci voci nach langer Pause denn doch ganz eigenthümlich bezaubernd; und dies um so mehr, da es sich

wieder einmal mit ziemlichem Glücke auf den Boden des Stimmungszeichners stellt, der für Worte gleich: „Deh mio Dio, pietà“ nicht blos passende melodische, sondern ebenso treffend analoge Harmoniengestalten, wie u. A. verminderte Septimen- und Nonenvorhaltsaccorde zu finden weiss, die um so drastischer wirken, je spärlicher gesäet sie in den meisten Werken dieser Art und Zeit vorkommen. — Dasselbe gilt vom Schlusschore zweiter Abtheilung und zugleich des ganzen Oratoriums, der über dem schönen, wenigstens sangbaren, fliessenden und stimmungsvollen Thema:



einen Satz aufbaut, den zwar nur ein mit ausnehmender Toleranz gepaarter Musikverstand in die Kategorie der Fugen zu reihen sich getrauen könnte, der aber von den Formen wie vom Geiste hier jene Anordnung macht, die sich nur in Einklang bringen lässt mit dem Walten eines feiner besaiteten Gemüthes und Tactes. Besonders wirksam gestalten sich hier jene sanft betonten Episoden oder Echo's unter einander alternirender Einzelstimmen, die — mit unleugbarem Glücke und Geschicke — hier öfter den ohnedies sehr leichten, lockeren Zug dieser sogenannten Fuge unterbrechen, und zumeist auf das vieldeutige Wort: „pace“ fallen. Ich möchte diesen Chor unter allem bis jetzt von Perroni Kennengelerntem als seine lebensfähigste That bezeichnen und ihn sogar gemischten Chor- und Orchestervereinen, die zu Zeiten auch Oratorien- und Kirchenmusik bringen, als wirksame Zwischennummer ihrer aus verschiedenartigen Elementen zusammengestellten Musikaufführungen mit aller Wärme empfohlen wissen.

Von Florian Gassmann (geb. 1729, gest. 1774) liegt in der Wiener Hofbibliothek ein handschriftliches Oratorium, das überschrieben ist: „la Bettulia liberata“. In diesem Opus geht es nach allen möglichen Richtungen ungleich schwung- und zugvoller her. Den homophonen Sätzen haftet zwar auch etwas Dürres, Zopfiges, lediglich dem damaligen Zeitgeschmacke, der grossen Masse zu Liebe Hingeschriebenes an. Dagegen athmen alle in diesem Werke vorkommenden Chöre eine Kraft, eine Kernfülle, ja stellenweise sogar ein mit der zu schildernden Situation genau in Eines zusammenfallendes, fast dramatisch zu

nennendes Leben; abgesehen davon, dass aus der Gestaltungsart eben dieser polyphonen Gebilde in jedem Zuge der gewiegte, geistvolle, ja oft kühne Harmoniker, und der Grossmeister im Contrapunkte, stellenweise sogar auch schon der symbolisch gestaltenkönnende Tonpoet sich offen kundgiebt. Dieses Oratorium wäre vielleicht — wollte man einige Kürzungen an dessen Partitur, namentlich am homophonen Theile derselben, vornehmen — in unseren Tagen noch ebenso wirkungsvoll ausführbar, wie so manche aus derselben Feder hervorgegangene Messe, insbesondere das herrliche „Requiem", und eine Sechszahl von hier nur beispielsweise zu erwähnenden sogenannten „Doppelquartetten für Streichinstrumente", deren hoch- und tiefpolyphones Leben eine nicht gar ferne Geistes- und Seelenverwandtschaft mit den hehren Gebilden Seb. Bach's in klar und scharf ausgeprägten Zügen jedem Unbefangenen enthüllt.

Giuseppe Bono (geb. 1710, gest. 1788) giebt in seinem 1740 getagten zweitheiligen langgesponnenen Oratorium: „Isacco", dem 1739 noch ein derselben Art angehörendes Opus: „Eleazaro" vorausgegangen, und 1740 noch eines derselben Kathegorie einzureihendes Opus: „San Paolo in Attene" gefolgt ist, durchweg der homophonen Schreibeart Beizuordnendes. Die trostlose Eintönigkeit und Einfärbigkeit dieser Gedankeneinkleidungsweise rafft sich nur ein einziges Mal zur Gestaltung eines weder in harmonischer, noch viel minder in contrapunktischer, oder gar in textcharakterisirender Beziehung mehr als höchst Ausgefahrenes bietenden Chorgebildes auf. Nun lehrt aber die Erfahrung, dass nichts so leicht und schnell altert, als eben die ariose oder überhaupt die niemals zu einem vielgliedrigen Stimmengebilde sich aufschwingen könnende oder wollende Art in Tönen zu dichten, oder — bezeichnender ausgedrückt — zu formen. Es dürften denn sonach wohl auch Bono's Oratorien als vollständig überlebt anzusehen sein. Möge ihnen denn der Archiv- oder Bibliothekschlaf wohl bekommen! Auch verstösst Bono, gleich allen bisher erwähnten Wiener Oratoriencomponisten — mit alleiniger rühmenden Sinnes hervorhebenswerther Ausnahme Gassmann's — auch in dem Sinne wider das Gesetz der künstlerischen Steigerung, als auch er polyphonere Satzgebilde lediglich im ersten Theile seines Werkes zusammendrängt; während er

für die Schlusstheile leider nur mattes Getöne in das Gewand eines zopfig-ariosen, oder überhaupt nur abstract melismatisirenden Styls gehüllt, aufspart.

Ditters von Dittersdorf (geb. 1739, gest. 1799), der auf dem Gebiete der komischen Oper einst so glücklich gelungene Fahrten unternommen, liess sich unter Anderem auch — kraft der nicht in Abrede zu stellenden mannigfachen Dehnbarkeit seines Geistes — zum Schaffen eines Oratoriums bestimmen, das in geschriebener Partiturausgabe auf der Wiener Hofbibliothek liegt und zur Weihnacht des Jahres 1785 das erste Mal im Wiener k. k. Hofburgtheater aufgeführt worden ist. Es führt den Titel: „Esther". Dittersdorf's Biographie in Schilling's „Universal-Lexicon der Tonkunst" (2. Band, S. 427—431) erwähnt zwar noch eines derselben Feder entquollenen Oratoriums: „Isacco" nach Worten Metastasio's (ohne Angabe der Entstehungszeit desselben), ferner eines zweiten, im Jahre 1786 entstandenen, mit dem Titel: „Hiob" (ohne Angabe des Textverfassers). Ich aber weiss aus eigenem Beschauen und Erfahren nur von dem Oratorium: „Esther" Kunde zu geben. Das vornehmste Schwergewicht dieses Opus ruht auch hier — wie bei Gassmann — auf den Chören. Diese letzteren heben sich durch einen gewissen ihnen einwohnenden stramm-ernsten Zug sowohl von den weiter unten noch zu erwähnenden homophonen Sätzen desselben Werkes sehr prägnanten Sinnes ab. Ihre Wirkung ist denn eine unfehlbar packende und zündende. Auch leuchtet aus diesen Dittersdorf'schen vielstimmigen Gebilden seines hier in Rede kommenden Opus oratoricum eine in vor Haydn-Mozart'scher Zeit auf süddeutscher und specifisch österreichischer Erde nur selten emporgetauchte Schöpferkraft. Oder, besser gesagt: es schimmert aus den Chören des genannten Oratoriums eine solche vis creatrix musicalis nicht unerheblichen, sondern deutlich merkbaren Sinnes hindurch. In dieser letzterwähnten Beziehung fällt an den Chorgebilden dieses Opus sogar ein ziemlich gründliches Einleben des Componisten in die Schaffensart der italienischen Grossmeister, ja selbst in jene Gluck's selbstverständlich sehr zu Gunsten Dittersdorf's, nach solchem Einblicke ohne Frage geistvoll sich kundgebenden Epigonen, merkbar auf, und stellt diese Sätze als in ihrer Art sehr gelungene Reflexe hin. Leider fällt der weitaus reichhaltiger vertretene homophone Theil

dieses Werkes sehr merkbar ab gegen diese da und dort in der dickleibigen mehrbändigen Partitur als „ruri nuntes in gurgite vasto“ zerstreuten ächten Perlen. Schuld an diesem Minus oder besser an diesem vollständigen Bankerotte an Geist und Eigenart trägt auch hier wieder die Sucht, jeder Partei es Recht machen, daher wie den Kennern Ernstgehaltenes, so den epikuräenhaft besaiteten Laien möglichst Eingängliches, absolut Melodisches vorzuführen. Wer aber diesen eben bezeichneten zweispaltigen Pfad um seiner selbst willen mit vorausgefasster Absicht wandelt, der verrennt sich — wenn eben kein Genius ersten Ranges, was am Ende Dittersdorf, seiner specifischen Begabung für das Fach der musikalischen Komik unerachtet, denn doch eigentlich nicht war — unrettbar in das Fadsüssliche, Zopfige, daher dem Oratorienstyle vollends gründlich Zuwiderlaufende. Besonders gilt dies in dem hier vorliegenden Falle, wo sich gar nirgends das Streben kundgiebt, solch' ausgefahrenem Redensarteninhalte etwa durch Anwendung einer kühneren, schwunghafteren Harmonik, Rhythmengestaltung oder Orchestration wenigstens einen Schimmer reicheren Geisteslebens, oder mindestens einen höheren Reiz sinnenfälliger Mannigfaltigkeit einzuflössen, sondern wo solche melismatische Rosalienketten fast immer nur in eine orchestralfigurative Einfassung gehüllt erscheinen, die durch nachstehende Schemen wie:

wohl sattsam klar gezeichnet vorliegt. Dass es unter dergestalt bewandten Umständen auch höchst bedenklich um die Entfaltung des in diesem Dittersdorf'schen Oratorium zu Tage liegenden Individualisirungs- oder Charakterschilderungswesens aller auftretenden Einzelpersönlichkeiten bestellt sei, versteht sich nach eben Vorangeschicktem wohl ganz von selbst. Dittersdorf's hier zu Zeiten spärlich angewandten Chorsätze athmen, sofern sich rein accordlich oder melodisch-harmonisch fortbewegend, gut plastischen Geist. Lässt sich aber der heitere, leichtlebige Dittersdorf da und dort beikommen, zu contrapunktiren, oder gar ausgeführte Fugengebilde hinzustellen, dann zeigt sich wohl im grellsten Sinne die Achillesferse des eben genannten, auf anderen Gebieten, die den freien Satz und ganz speciell den musikalischen Komos angehen,

als so hervorragend bethätigten Meisters. Arbeiten dieser bestimmten Art wimmeln denn, unter Dittersdorf's Hand gestellt, von hohlen Redensarten, schusterfleckartigen Sequenzen, holpernden Stimmführungen und dergl. Unzukömmlichkeiten mehr. Solchergestalt stellen sich denn auch Dittersdorf's Oratorienwerke, im Grossen und Ganzen genommen, kaum anders heraus, denn als eine Bereicherung der Ziffer, nicht aber des Gehaltes von Schöpfungen dieser bestimmten Art. Es läuft denn das Gesammturtheil über Dittersdorf, den Oratoriencomponisten, ungefähr auf dasselbe Ergebniss hinaus, das — wenigstens mir — aus der Lectüre aller eben zuvor besprochenen Oratorienwerke in Oesterreich thätig gewesenen Componisten einer früheren, vor und zwischen Haydn, Mozart und Beethoven gelegenen Epoche — mit alleiniger rühmenswerther Ausnahme der hierherbezüglichen Werke Florian Gassmann's, des auch in anderen Tonsatzessphären geistvoll bethätigten Tonbildners — hervorgegangen ist.

Grossmeister Antonio Lotti (S. 116 erwähnt), sofern Oratoriencomponist, ist auf der k. k. Hofbibliothek zu Wien durch zwei dieser bestimmten Art von Tonwerken angehörende handschriftliche Partituren vertreten. — Das eine (1712) führt den Titel: „Il voto crudele". Textesverfasser ist Pietro Pariati. — Das zweite (1714) ist überschrieben: „L'umiltà coronata". Text von Pariati. — Es wirkt nicht wenig bestürzend, den auf strengkirchlichem und kammermusikalischem Boden so geistes- und seelenblüthenergiebigen Maestro in oratorischer Sphäre auf so gründlich verfahrenen Geleisen wandeln zu sehen. — Der gesammte hier erschlossene Themeninhalt ergiebt sich in beiden Werken als unbedeutend nach geistigem, und als spröde und unergiebig nach technischem Anbetrachte. Diese beiden Werke sogenannt oratorischen Styles durchblickend, liegt die Vermuthung, dass er die beiden in Rede stehenden Werke gefesselt in den Banden vollständigster Unaufgelegtheit zum Schaffen niedergeschrieben, ebenso nahe als die Frage: ob Antonio Lotti eben dieselben Opera nicht etwa eiligst, vielleicht gar auf blosse äusserliche Bestellung irgend eines Potentaten, oder gar eines mercante di musica in die Welt gestellt habe? — Was vor Allem die in beiden Werken spärlich gesäeten contrapunktischen und speciell fugirten Sätzchen

betrifft, so liefern diese weder dem Hörer noch dem Leser irgendwelchen Denkstoff. Sie stellen weder Einem noch dem Anderen sogenannte contrapunktische Sphynxräthsel hin. Um nun speciell von den Orchestereinleitungen zu beiden hierhergehörigen Werken Antonio Lotti's zu sprechen, in denen der Contrapunkt und ganz speciell die Fuge hoch und absolut monarchisch gebahrend zu Throne sitzt, ein Wort zu sagen, so gewinnt man aus denselben durchaus kein Bild über den hier als Aufgabe der musikalischen Illustration gestellten Dichterstoff, weder im Ganzen noch im Einzelnen genommen. Diese sogenannten: „Sinfonien" tragen eben nur ein ausschliessend formell oder formalistisch-musikalisches Gepräge. Und leider erweist sich auch dieses letztere als ein unergiebiges, nach jeder Richtung hin besehen, anregungsloses Getöne. — Die Chöre und überhaupt polyphon gehaltenen Vocal-Instrumentalsätze sind in beiden Oratorien ungeachtet ihrer auf zwei Theile sich beziffernden Ausdehnung, äusserst spärlich gesäet, ungemein leicht geschürzt in ihrem Stimmenführungsaufbaue und ebenso leichtwiegend in ihrem Gehalte. Man erkennt eben hier kaum in einem Zuge den als Messen-, Motetten- und Kammermusikcomponisten so hochfliegenden und tiefgegangenen Meister. — Noch ungleich dürftiger ist es um den Gehalt der hier vorkommenden Einzelgesänge und mehrstimmigen Vocalsätze bestellt. Abgesehen von einem gewissen stets gewahrten kühlen Anstande, von einer prosodisch immer haarscharf richtigen, und — ästhetisch genommen, nirgends eben verletzenden — endlich abgesehen von einer der Wahrheit des Ausdruckes nicht gerade in's Gesicht schlagenden Art der Declamation: ergiebt sich die aus dem Durchblicke dieser beiden Oratorienpartituren Antonio Lotti's gewonnene geistige und Gemüthsausbeute als ebenso null und nichtig, wie auch der nach einem Gewinne neuer oder überhaupt belangreicher contrapunktischer Ergebnisse ausgehende Forscher bei dem Durchblicke dieser Oratorien wohl so ziemlich vollständig leer fahren und ebenso landen dürfte.

Georg von Reutter, k. k. Hof- und Domcapellmeister in Wien, geb. 1705 und gest. 1772, ist an der eben genannten Stätte seines künstlerischen Wirkens, und speciell in der Wiener k. k. Hofbibliothek — abgerechnet seine quantitativ sehr ergiebige specifische Kirchenmusik — unter Anderem auch durch folgende 9 handschriftlich auf-

bewahrte Oratorien vertreten: „Elia", Text von Ritter von Villati. Zwei Theile. 1728. „Abele", Text von Giuseppe Saleo. Zwei Theile. 1728. „Bersabea, ovvero il Pentimento di David", Text von Catena. 1728. Zwei Theile. „Il martirio di San Giovanni Nepomuceno". Textverfasser ungenannt. 1728. Zwei Theile. „La divina providenza in Israel". Text von Antonio Marco Lucchini. 1732. Zwei Theile. „Il ritorno di Tobia". Text von Pasquini. 1733. Zwei Theile. „La Bettulia liberata". Text von Metastasio. 1734. Zwei Theile. „Gioas, Ré di Giuda". Text von demselben. 1735. Zwei Theile. „La Maria lebbrosa". Text von demselben. 1739. Zwei Theile. — Kennern der Kirchenmusikzustände Wien's ist es längst keine Neuheit mehr, sondern im Gegentheile eine durch viele Beläge festgestellte Thatsache, dass unter allen Componisten der vor Haydn-Mozart'schen Epoche Georg Reutter wohl das Meiste zur spätergekommenen grund- und bodenlosen Verflachung und Verweltlichung des Kirchenmusikstyls beigetragen hat. Seltsamerweise ist es nicht eben eine unwürdige Auffassung und Wiedergabe des Vocalsatzes, die man streng genommen dem Kirchenmusikcomponisten Reutter zum Vorwurfe machen könnte. — Das weitaus Beste in der Kirchenmusik sind seine Charwochen- und Vespernhymnen und Motetten im a Capella-Style gehalten. So oft aber Reutter's in den Wiener Archiven hochaufgespeicherte Kirchenmusikpartituren auf eine Verschmelzung des Vocal- mit dem Orchestersatze ausgingen, entarteten sie und bannten sie sich grösstentheils fest in eine Manier, die nicht blos dem Urbilde polyphoner Schreibeart überhaupt, sondern ganz speciell jenem eines beschaulichen Kirchenstyls auf das Grellste, ja Unwürdigste zuwidergehend sich herausgestellt hat. Dieses grundirrthümliche und insbesondere jedem andachtsvollen Geistes- und Gemüthsaufschwunge Hohn sprechende, zerrbildhafte Wesen dieser von Reutter herrührenden Manier, das Orchester zu behandeln, deren Wesen ich sogleich näher auseinandersetzen werde, fasst sich kurz in dem gründlichen Missverständnisse der Sendung und Bedeutung des sogenannten „contrapunctus floridus" zusammen, welch' letzterer in den alten Musiktheorien als fünfte Art des Contrapunktes verzeichnet sich findet. Nach Reutter's für diese bestimmte Stimmenführungsart festgestelltem Recepte oder Schablonenwesen galt es dem, die ersten und zweiten Geigen wie

die Streichbässe mit allerlei — meist sehr raschen Schrittes bewegtem — Figurenwerke auszustatten, den Mittelstimmen aber, gleichviel ob zur Klasse der Streich- oder Blasinstrumente gehörig, entweder gar keine Stellung, oder höchstens jene eines Begleitungsfüllsels, also eines blossen Kopfnickers zum vorlauten Polyloge der zu oberst und zu unterst gelegenen instrumentalen Organe anzuweisen. Dieses Unkraut treibt denn auch in Reutter's neun oben erwähnten Oratorien — wenn auch nicht so grellen — Wucher, sowie in seinen Messen und kleineren Kirchentonstücken, so doch immerhin ein das Kennerauge nicht wenig störendes Unwesen. Als Charakter-, Situations- und Stimmungszeichner kommt, gleich dem Kirchenmusikcomponisten, auch der Oratoriker Reutter in gar keinen Betracht, sondern höchstens als zwar in seiner Art gewandter, aber geistloser Tonmensch.

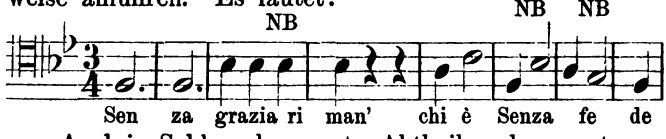
Marc' Antonio Ziani, der S 115 schon erwähnt wurde, hat 9 auf der Wiener Hofbibliothek in Partiturabschrift aufbewahrte Oratorien geschrieben. — Ich habe aus dieser beträchtlichen Anzahl mir drei ausgehoben, und bin nach deren Durchsicht zu nachstehendem Endergebnissen hindurchgedrungen: „Giesù flagellato" bringt kaum mehr denn kindisches, homophones, primitives Tonzeug. Es kommt demnach dieses Werk weder nach reinmusikalischem, noch viel minder nach musikalisch-dramatischem, am wenigsten aber nach dem Gesichtspunkte religiös-kirchlicher Askese beschaut, in irgend einen nennenswerthen Betracht. — In einem andern Oratorium desselben Componisten, überschrieben: „La sapienza umana" hat sich Ziani wenigstens da und dort — z. B. in der Orchestereinleitung, ferner in einigen Stellen der auch in diesem Werke höchst sparsam gesäeten Chöre einer etwas polyphoneren Arbeit beflissen. Gleichwohl ist ihm auch selbst hier kein einziger Zug geglückt, der über die ausgefahrenste Schablone contrapunktischer Gestaltungsart hinausragte. Noch um Vieles minder ist ihm hier ein irgendwie erheblicher tonpoetischer Aufschwung gelungen. Ueberall starrt uns auch hier immer nur die conventionelle Redensart, die Rosalie, der Gemeinplatz nach jeder wie immer gearteten Richtung an. So ist denn auch Ziani nur ein im Triebwerke musikalisch-oratorischer Mache blos Mitzählender, ohne dass seinem Wirken auch nur ein Jota mehr an eigentlichem Gehalte eingeräumt werden könnte. — In einem anderen zu meiner

Kritikergewissensberuhigung von mir noch durchgesehenen dritten Oratorium Maestro Ziani's: „Il sepolcro nell' orto" (Text von Stampiglia, 1711) findet sich am Schlusse ein Chor, der grosse Anstrengungen macht, zur Gestalt einer Doppelfuge sich aufzuraffen. Allein diesem Wollen entspricht nirgends das rechte Können. Ueber blosse Anläufe kommt es an keiner einzigen Stelle dieses ziemlich breit gesponnenen Chorbildes auch selbst nur um Haarbreite hinaus. Gleichwohl wäre es ungerecht, den beiden Themen dieses Chores selbst eine gewisse Frische und Strammheit und eine treffliche Eignung zu contrapunktischem Verwerthen nicht einräumen zu wollen. Allein dem Componisten war leider jedwede Kraft versagt, aus diesem glücklich aufgegriffenen Stoffe irgend etwas gestalten zu können, das auch nur in eingeschränktestem Wortsinne über das Mittelmass einer abstract redensartenhaften oder rosalienüberfüllten Entwickelungsweise hinausgegangen wäre. — Das Maestro Ziani in Köchel's Buche: „Johann Josef Fux" (S. 78) gespendete Lob dürfte demnach, sofern es sich auf den Contrapunktisten, wie auf den Charakter- und Situationszeichner Ziani bezieht, sich als denn doch viel zu hoch gegriffen herausstellen. —

Francesco Bartolomeo Conti (S. 116 erwähnt) schrieb 9 Oratorien. — Das erste „La colpa originale" hebt mit einer Orchestereinleitung (C-dur $^4/_4$ Tact) an, die auf zehn Partiturseiten nichts als leeres Geigenfigurenstroh ausstreut. Nach einem eigentlichen Thema sucht man hier ebenso vergebens, wie nach dessen irgendwie spannender Motivirung. Man sollte meinen, hier genug des orchestralen Geschwätzes überwunden zu haben. Nichts weniger als dies. Es folgt noch ein ganz ähnlich geartetes Orchester-Largo — C-dur, $^4/_4$ Tact — als zweiter Theil der „Sinfonia" nach. Hiermit immer noch nicht zufrieden, wird als Appendix noch ein von Schusterflecken aller möglichen Art geschwängertes Allegro (in derselben Ton- und Tactart stehend) angeheftet, das durch seine Ausgefahrenheit dem Ganzen die Krone aufsetzt. Hier wäre doch wahrhaftig für einen Contrapunktisten von Conti's Schwergewichte das Anwenden der Fugenform dringend pflichtgeboten gewesen. An dessen Stelle giebt er uns aber nicht einmal Anläufe zu einer solchen, sondern ganz hohlen Sequenzentrödel. Wie Gediegenes nach allen Richtungen derselbe Meister anderwärts zu bieten wusste, dies beweisen sattsam alle aus seiner

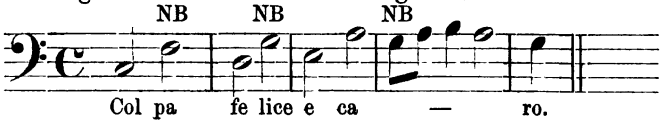
Feder hervorgegangenen Messen und anderweitigen Kirchenmusikstücke. — Ueberhaupt dürfte schon hier eine allgemeine Bemerkung nicht ganz unstatthaft erscheinen. Diese letztere greift zwar der vorgefassten Gliederung meines Arbeitsstoffes um ein Beträchtliches vor. Denn sie gehörte eigentlich an den Schluss dieser Auseinandersetzung. Allein je geistig vertiefter auf selbe eindringend, um so widerspruchsloser drängt sich mir schon an dieser Stelle, so wie bei der Durchsicht und gedanklichen Analyse der Mehrzahl jener aus dem Schosse der Wiener Schule hervorgegangenen Oratorienwerke die unerschütterliche Ueberzeugung auf, dass fast alle dieser bestimmten Richtung angehörenden componistischen Thaten der schon besprochenen und noch zu beleuchtenden theils eingebürgerten, theils nationalisirten Wiener Meister, mögen selbe nun aus dem siebenzehnten oder achtzehnten Jahrhundert herstammen, und dass vollends jene Oratoriker, die noch in unser eben tagendes Jahrhundert hineinragen, kaum mehr bedeuten und vorstellen, als bestellte, daher äusserst flüchtige und meist ohne jedwede Inspiration dem bekanntermassen sehr geduldigen Papiere ihre Macheergebnisse anvertrauende Arbeiter. Selbstverständlich stellen sich denn folgerichtig auch die meisten dieser Oratorienwerke — von denen ich jetzt nur die Florian Gassmann's, und selbst diese nur bedingtesten Sinnes, auszunehmen vermag — als leere Ephemeren heraus. Ja, sie bedünken mich bis jetzt alle — mit so eben erwähnter alleiniger Ausnahme — als wären sie einzig und allein berufen, in der Kunstgeschichte wie im Kunstleben nur diejenige Stellung einzunehmen, die sie eben allen Erwähnens unwürdig macht. Es darf Einem denn wahrhaftig nicht leid thun um das Vergilben und Vermodern der überwiegenden Mehrzahl dieser Machwerke im Schutte der Archive. — Um auf Francesco Conti's oben erwähntes Oratorium „La colpa originale“ nach dieser mich logisch gerechtfertigt bedünkenden Abschweifung noch mit einigen Strichen zurückzukommen, so folgt nun dieser höchst unsymphonisch geplanten und entwickelten, langweiligen und zopfigen: „Sinfonia“ eine wennmöglich noch länger, breiter und gedankendürrer gesponnene Kette fahler, homophoner Sätze theils recitativischen, theils ariosen Gepräges, die uns weder nach reinmusikalischem Hinblicke, noch bezüglich des näheren Erkennens der in diesem Oratorium darzu-

stellenden Einzelcharaktere auch nur um einen Schritt weiter führt. — Im Schlusschore erster Abtheilung begegnet man wohl allerdings einem ziemlich kernhaften Tonstücke. Wäre nur diese hier wahrnehmbare sonst ziemlich weit und theilweise sogar kunstreich ausgeführte Fuge nicht auf anderer Seite gar so ergiebig an leeren Schusterflecken! Und müsste man sich nicht, bevor man zu diesem Satze kommt, durch einen so unwegsamen Schwall und Wall leer-homophoner Redensartensteppen und Strecken hindurchwinden! — Der Schlusschor des zweiten Theils genannten Oratoriums kann wohl, seine erste Hälfte beschauend, die sich nicht im Gebiete des strengen, sondern in jenem des freien Satzes ergeht, kaum treffender bezeichnet werden, als wenn man ihn das Prototyp für alle erdenklichen Musikzöpfe nennt. Es ist dies ein Ausspruch, der überhaupt auf sehr viele Arbeiten damaliger Zeit passt. Den meisten Componisten dieser Epoche mögen wohl die grossen Meisterwerke der Niederländer und Italiener noch ebenso siebenfach versiegelte Bücher gewesen sein, wie andererseits der Polarstern Seb. Bach's selbst noch lange nicht aufgegangen, oder — wie es hier gegenüber Conti der Fall — derselbe eben genannte Stern noch lange nicht zum Lichte allgemeinen Erschauenkönnens hindurchgedrungen war. — Was nun die zweite Hälfte dieses Schlusschores anbelangt, so bleibt mir unfasslich, wie sich der sonst so gewandte, und wenn polyphon für den Dienst der Kirche schreibend — auch so geistvolle Contrapunktist Francesco Conti zur Wahl eines, melodisch-rhythmisch genommen, so spröden und obendrein noch prosodisch ganz falsch declamirten Hauptgedankens seiner Schlussfuge entschliessen konnte. Ich will dieses Fugenthema zu Nutz und Frommen der sinnenfälligen Klarheit hier ausnahmsweise anführen. Es lautet:

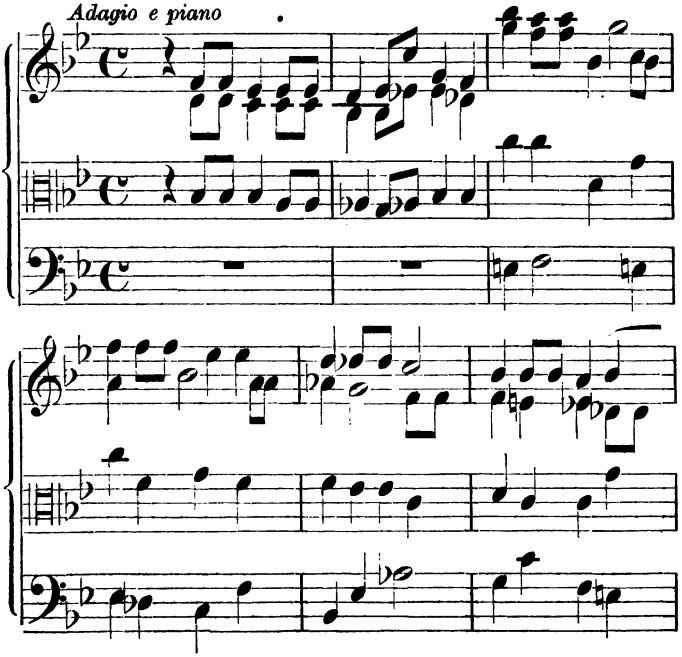


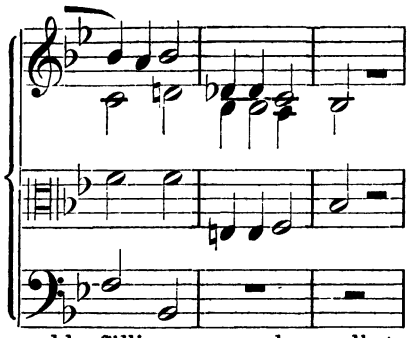
Auch im Schlusschore erster Abtheilung begegnet man sogar in der Declamationsart des an und für sich nicht unglücklich gewählten, weil gesanglich minder spröden und zu contrapunktischen Verflechtungen weit mehr geeigneten Thema's und ferner ebenso sehr in dessen Durchführung gar vielem Holprigen und Stolpernden. Ich will hier nur

das Thema selbst hersetzen und aus demselben getreu nach des Componisten Ansinnen und Ausführen unterlegtem Texte das Widersinnige der Betonungsart dieses Grundgedankens ad oculos darlegen:



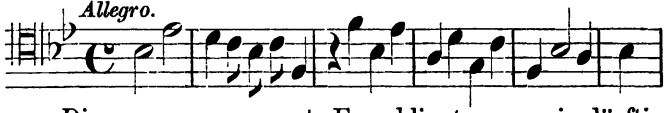
Der Respect vor einer Künstlernatur wie Conti liess mich nicht zur Ruhe kommen und noch einen Griff nach einem Oratorium dieses Meisters thun, das aus späterer Epoche stammt. Ich hoffte, da auf grünere Zweige zu kommen. Doch leider vergebens. — Conti's „Mosé preservato" (1720 geschrieben) hebt mit einer „Sinfonia" (B-dur, $^4/_4$ Tact, Adagio) an, die sich mir durchgängig als ein viel zu weit gesponnenes Gemeinplatzgewebe herausgestellt hat. Höchst seltsam contrastirt jedoch hier gegen die lange vorausgegangene Ausgefahrenheit der trotz seiner unsangbaren Stimmenführung doch aus ganz anderem, ungleich kühnerem Geiste entströmte Schluss dieser „Sinfonia":





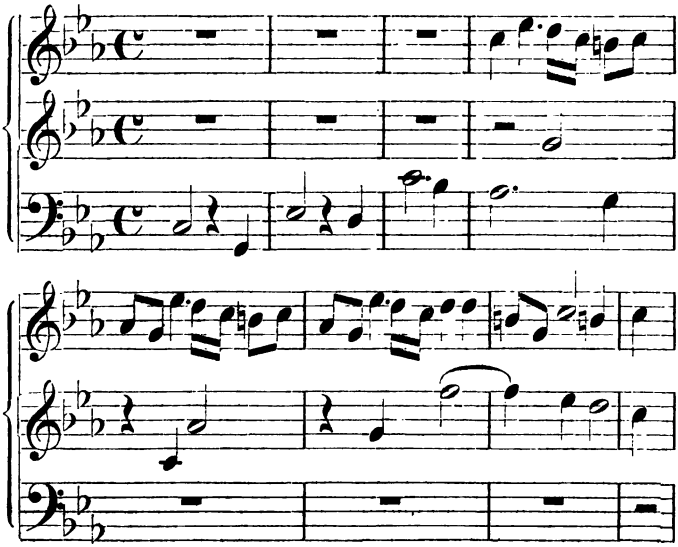
Ueber alles in diesem Orat. vorkommende Homophone (Nichtchorische) ist genau dasselbe zu bemerken, was über die Mehrzahl der bis jetzt besprochenen Oratorien der Wiener Schule gesagt worden ist. Leere Spreu; einst neumodischer, daher dem damaligen „profanum vulgus" wohlgefälliger, nun aber selbstverständlich längst antiquirter Tand und Trödel; sonst Nichts. — Auch der erste Chor der Aegyptier (F-dur, $^3/_4$ Tact) überschreitet nicht den leider schon sehr weit gedehnten Boden künstlerischer Ausgefahrenheit. Die Thatsache, dass hier in eben diesem Chore schlichte Krieger redend und singend eingeführt werden, beschönigt durchaus nicht die hier waltende, ja wuchernde unbedingte Prosa. — Ebenso misslich steht es um den Schlusschor erster Abtheilung (G-moll, $^4/_4$ Tact), der sich vom Anfange bis zum Ende in leeren Sequenzen ergeht, ohne es weder zu einem melodisch ausgeprägten Gedanken, noch zu einer contrapunktischen Themenentwickelung bringen zu können. Es ist wohl allerdings auch sehr schwer, einem so gründlich spröden Stoffe auch nur den Schimmer einer Eignung für musikalische Illustration abgewinnen zu können. Was in aller Welt lässt sich denn aus so abgedroschenen Reflexionsphrasen gestalten, wie es unter Anderem folgende: „Non singanna, chi spera fausto ed amico alla pietade umana della divina il braccio. Delsuo favor giammai non manca i' Dio. El' alta providenza, l' opera nostra serenda, anziha un valore, quando presta soccorso a l' innocenza"? — Die ganze zweite Abtheilung des „Mosé preservato" — den Schlusschor abgerechnet — wird durch homophones Geklingel ausgefüllt. Text und Musik gehen hier ganz gleichgiltig neben einander her. Dieses rein äusserliche Tönen schwingt sich höchstens hie und da zum Duette, sonst aber zu keiner höheren Form des mehrstimmigen Satzes empor. Selbst dieser zahmsten aller polyphonen Gestaltungsarten weiss merkwürdigerweise dieser weder unbegabte noch ungewandte Componist irgend etwas Fes-

selndes abzugewinnen. Denn die beiden Stimmen werden immer nur neben, nirgends aber gegen einander gestellt. Es kommen oft ganze Strecken vor, wo immer nur eine Stimme singt, die andere aber pausirt und erst dann an die Stelle jener wieder nur als Einzelwesen tritt, bis es jener beliebt, sich ein Ruheweilchen zu vergönnen. Von irgend einer feineren oder tiefergehenden Charakter- oder Stimmungszeichnung ist in diesen Gesängen gar keine Rede. Es wird eben nur Musik zu beliebig unterlegten Worten gemacht und höchstens darauf gesehen, dass nicht absoluter Widersinn dem Texte angepasst werde; dass also Heiterem nicht Elegisches, und umgekehrt düster gefärbten Worten nicht etwa eine heitere Tonsprache substituirt werde. Der Schlusschor zweiter Abtheilung (F-dur, $^4/_4$ Tact), der zugleich das ganze Oratorium seinem Ende zuführt, bildet wenigstens formell die einzige Ausnahme von der im gesammten zweiten Theile herrschenden traurigen Regel. Gedankenleere waltet leider auch hier, und von einer über das engste Mass hinausgehenden Feinheit und Schärfe der Charakteristik muss auch hier ganz abgesehen werden. Nach einigem müssigen Hin- und Hergerede rafft sich endlich der Componist zum Entwerfen eines Fugensatzes auf. Allein vor Allem bleibt es bei dem blossen Ansatze; denn schon der dritte Wiederschlag lässt vergebens seiner harren und das Ganze wendet sich wieder der ungebundenen Schreibeart oder dem leeren Floskelnwesen zu. Im weiteren Verfolge klingt zwar das Thema da und dort noch an und durch, ohne indess auf eine über das leere Sequenzenwesen hinausragende Art entwickelt zu werden. Auch ist das Thema selbst nicht glücklich gewählt; denn es tritt zu unbestimmt, zu wenig plastisch auf und zeigt gar viele Ecken und Kanten. Es lautet:



Diese ganze sogenannte Fuge klingt ungemein dürftig und leer. Man liest — und hört sie wahrscheinlich auch — gefoltert von dem Drange, ihr, selbst da, wo sie sich vierstimmig bewegt, noch eine oder ein paar Stimmen beizufügen, um möglicherweise den Dämon trostloser Oede aus ihr zu bannen, zu welch' letzterer auch der thatsächliche Umstand Vieles beiträgt, dass der Componist dem Thema

garnichts abzugewinnen wusste, was ihm einige Spann- und Zugkraft hätte verleihen können. Kurz, auch dieses Opus Francesco Conti's ist ein todtgeborenes; mit vollem Rechte daher längst vergessen. — Um über den in anderen kirchlichen wie ausserkirchlich-musikalischen Sphären so hochstehenden Maestro Francesco Conti auch in oratorischer Beziehung ganz klar zu sehen, entschloss ich mich noch zur Durchsicht eines Dritten seiner Oratorien, „David" überschrieben, auf Textesworte Apostolo Zeno's gearbeitet und dem Jahre 1724, also der reifsten Zeit dieses Meisters, entstammend. — Ich bin bei dieser Durchforschung zu nachstehenden Ergebnissen hindurchgedrungen: In der Ouverture (C-moll, $^4/_4$ Tact, Adagio, dann dieselbe Ton- und Tactart, Allegro) giebt sich ein auserlesen eigenthümlich gefärbtes Elegiepathos kund, das, vom Anfange bis zum Schlusse festgehalten, durch eine gewisse Breite und Hehrheit sehr für sich einnimmt und endlich einmal dauerndere Erinnerungen an den so feinfühligen Kirchenmusikcomponisten Francesco Conti wachruft. — Zu einer ganz besonders geistigen Höhe gipfelt und vertieft sich dieser Eingangssatz in seinem zweiten Theile, dem folgender, schon in ursprünglicher Anlage eigenthümlich gegliederter, Doppelfugenstoff zum Grunde gelegt ist:



Dieser Themenstoff erfährt denn auch im weiteren Verfolge eine seiner Eigenart entsprechende, geistvolle, Schritt für Schritt sich aufgipfelnde Verwerthung. Ich möchte beinahe so weit gehen, diesen zweiten Orchestereinleitungstheil, vom damaligen Entwickelungsstandpunkte der Tonkunst, namentlich von jenem ausgehend, den das damalige Oesterreich eingenommen — dem bekanntermassen sowohl die Altniederländer- und Altitalienerschule, und nun gar vollends die Seb. Bach'sche Tonwelt siebenfach versperrte Sibyllinenbücher gewesen — eine fuga phantastica spiritu repleta zu nennen.

Auch das Ariose, Recitativische, überhaupt alles mehr in die homophone Stylssphäre Einschlagende dieses Oratoriums ist nicht blos nach technischem Hinblicke sorgfältiger ausgearbeitet, sondern es nimmt hier selbst das zum Gesange begleitende Orchester eine weit selbstständigere und die musikalisch zu schildernde Situation, wie den jedesmal darzustellenden Charakter nach seiner Eigenart ungleich schärfer in das Auge fassende Stellung ein, als dies in allen von mir bisher durchgesehenen Oratorien der Fall gewesen. — Eben dasselbe ist — wenigstens im Allgemeinen — über den chorischen Theil dieses Opus oratoricum zu bemerken. In manchem dieser Chorgebilde giebt sich sogar öfter ein mit ziemlichem Glücke gepaartes Streben kund, der zu schildernden Situation nicht blos durch äusserlich malenden, sondern durch einen in der That mit symbolisirender Gestaltungskraft gepaarten Tonausdruck ihr Recht zu sichern, und eben dasselbe in sofern beharrlich zu wahren, als der zu jener Epoche in aller Kunst wie in aller Wissenschaft überschwänglichen Wucher treibende abstracte Formalismus einem gefühlsinnigeren und verständnissvolleren, also einem vom Buchstaben der technisch-musikalischen Regel befreiteren Kunstwalten überhaupt die Pforten offen, oder — bezeichnender ausgedrückt — selbe nicht mit Eigensinnesgewalt versperrt gehalten hatte. Eben dieses, vom Standpunkte unserer Gegenwart besehen, hochanerkennenswerthe Streben tritt in diesem Oratorium Conti's nicht blos im Gesangstheile, sondern auch nicht selten in dem, selbst technisch genommen, weit gründlicher aus- und durchgearbeiteten Orchestertheile zu Tage. Das leere Begleitungsfüllsel ist dann in dieser Partitur zum ersten Male der bisherigen musikalischen Gebahrens- und Verfahrungs-

art Maestro Conti's so ziemlich aus dem Felde geräumt; dagegen dem nicht blos äusserlich gut declamirenden, sondern auch dem innerlichst charaktervollen und stimmungswahren polyphonen Style eine wider alles Erwarten ungleich freiere Bahn geebnet. — Quantitativ überwiegt wohl auch hier das homophone Element. Mit der Einführung chorischer Gestalten, deren selbstständige Vertretung doch erwiesenermassen dem oratorischen Style erst recht eigentlich das Weihegepräge verleiht, wird hier wohl freilich auch ganz ausnehmend gekargt. Die erste, sehr weit ausgesponnene Abtheilung bringt nur einen einzigen Chor; die zweite, nicht minder ausgedehnte, lässt es wenigstens nach dieser Richtung zur Zahl zwei kommen. Die meiste Zeit und Musse des Partiturenlesers wird auch hier mit dem Durchblicke von Solosätzen oder höchstens mit jenem zweistimmiger Gesänge vertrödelt. — Der Schlusschor erster Abtheilung (G-moll, $^4/_4$ Tact, Largo) umschifft auf geistvolle und geschickte Art die Klippe eines durchaus didaktischen, also musikalischer Behandlung entschieden widerstrebenden, überdies sehr weit ausgesponnenen Textes; indem er dessen erste Hälfte, ohne weiter auf deren Inhalt Bedacht zu nehmen, lediglich modulatorisch — ich möchte beinahe sagen: im Sinne einer freien Phantasie — den zweiten Theil dieses Lehrgedicht-Embryo's aber durchaus modulatorisch, hie und da sogar nach Fugen-Art behandelt und entwickelt. In beiden Theilen dieses Schlusschores geht es daher, ungeachtet aller formellmusikalischen Strenge, trotzdem, nach letztbezeichneter und nach musikpoetischer Richtung hin besehen, ziemlich frei, ja sogar stellenweise schwunghaft her. Und es kommen mir denn vielfach die einst freudig herausgefundenen Glanzseiten des specifischen Kirchen-, d. h. Messen- und Motetten-Componisten Francesco Conti in die Erinnerung. — Die zweite, wennmöglich noch umfangreichere Abtheilung dieses Oratoriums beschenkt uns wieder nur mit zwei Chören. — Der erste, diesen Theil eröffnende Chor (B-dur, $^4/_4$ Tact, Allegro) illustrirt folgende Textesworte: „Le rose di gerico, le palme del Libano più belle fioriscono al' crin' del' amabile campion' d' Israel". Ohne sich eben durch das Aufgebot einer besonders hoch aufgegipfelten contrapunktischen Kunst hervorzuthun, wirkt er vielmehr durch die Eigenart einer ungemein kernkräftigen Betonung, die selbst dem Parti-

turenleser mächtig imponirt und in selbem gar bedeutsame analoge Beziehungen zu gewissen Jubelchören weckt, die seinerzeit aus Händel's begeisterter Feder hervorgegangen sind. Diesem Lebenszuge hält nicht blos die Chorgesangspartie, sondern auch die von ungewöhnlicher Lebendigkeit durchströmte reichfigurirte Orchesterbegleitung und — im Ganzen und Grossen genommen — jener stramm-diatonische Zug ganz genau Stich, der durch diesen ganzen Chor geht. Man darf ihn wohl als eine in Erz und Stein geprägte Tonsprache bezeichnen. Ja, selbst in manchen der freilich ermüdend an-, auf- und übereinander gehäuften Einzelgesänge dieses Oratoriums — namentlich der zweiten Abtheilung desselben — scheint ein frischerer Lebenspuls sich zu regen, der auf gar manches Händel'schem Naheverwandte hindeutet. So u. A. David's grosse Arie: „Entro il baratro cader" u. s. w. (F-dur, $^4/_4$ Tact) mit ihren vielen — ich möchte sagen — dramatisch wie logisch-psychologisch auf das Strengste motivirten, dicht übereinandergedrängten Zeitmassesumstellungen und mit ihrem keineswegs gedankenlos hingeschriebenen, sondern als treuestes Symbol leidenschaftsvoller Gemüthserregtheit gleichsam ausgeströmten überschwenglich reichen Coloraturinhalte. Und müsste man sich nicht durch einen so hoch aufgethürmten Wall und Wust von Einzelgesängen hindurchwinden, welch' letztere dem Objectivismus kirchlich-oratorischer Schreibeart schroff in das Gesicht schlagen, fürwahr! man würde selbst, auf das Betrachtungsgebiet des Ariosen und Eitel-Virtuosenschaften ausschliessend gestellt, in diesem Francesco Conti'schen „David", namentlich in dessen zweitem Theile immerhin noch beachtenswerthe Perlen finden. — Der Schlusschor zweiter und letzter Abtheilung dieses Opus (C-moll, $^4/_4$ Tact, Andante), beginnend mit den Worten: „Anchè Saul è tra Profeti", gehört mit zum Ergreifendsten, das vielleicht die gesammte vor Bach'sche Oratorien-Literatur zu Tage gestellt hat. Ich möchte diesen Chor nicht etwa ob der contrapunktischen Kunst, die er in sich birgt, nennen (er ist ja im Gegentheile derselben ganz bar) wohl aber um der Eindringlichkeit, Plastik und erschütternden Schwermuthsgewalt, die sowohl seiner Melodik, als seinen getragenen, langausgehaltenen Lapidarharmonien zum Grunde liegt, als das Meisterwerk einer musikalisch-kirchlichen Tragödie, in engen Rahmen gefasst, bezeichnen und ihm

ungefähr eine dem Schlusschore aus Seb. Bach's Matthäus-Passion (2. Theil: „wir setzen uns in Thränen nieder") ebenbürtige Stelle in der Oratorienliteratur nicht blos seiner, sondern aller Zeiten einräumen. —

Josef Weigl's (geb. 1766, gest. 1846) auf der Wiener Hofbibliothek in handschriftlicher Partiturgestalt aufbewahrten beiden Oratorien, deren erstes „la Passione", das zweite „la Resurrezione" überschrieben ist, und die beide aus dem Jahre 1804 stammen, bieten nach keiner wie immer gearteten Richtung eine Ausbeute. Arbeiten so durchaus conventionell-formalistischer Prägung vermehren wohl die Zahl der Gattungsglieder, wiegen jedoch in keinem künstlerischem Anbetrachte. — Indess verhalten sich beide eben genannten Werke gleichwohl noch wie reines Gold im Gegenstellungsverhältnisse zu jenen der gleichen Kunstwerkeart angehörenden, und wie Alles in vorliegender Skizze Besprochene in den reich gefüllten Schränken der Wiener Hofbibliothek und zwar ebenfalls in handschriftlicher Gestalt aufbewahrten Werken Christoph Wagenseil's (geb. 1688, gest. 1770). — Das erste der aus eben genannter Feder hervorgegangenen Oratorien führt den Titel: „Il Roveto di Mosé, componimento sacro per musica, parole del Abbate Piedro Arcade" ermangelt aber der Entstehungsziffer. — Das zweite derselben stammt aus dem Jahre 1755 und führt die Ueberschrift: „Gioas Ré di Giuda; parole di Abbate Pietro Metastasio". — Zieht man eine ungefähr zutreffende Parallele zwischen dem der gleichen Art zugehörenden Werken beider eben angeführten Wiener Meister, so ergiebt sich beiläufig Folgendes: Bei Weigl, der nicht blos in seinen der älteren Generation noch zu Gehör gedrungenen Opern — als deren vornehmste Gaben etwa „Die Schweizerfamilie", „Das Waisenhaus", endlich „Nachtigall und Rabe" bezeichnet werden können — sondern auch in seinen an Ort und Stelle Wien, und speciell in den Hallen der dortigen k. k. Hofcapelle noch zu Zeiten tagenden acht grossen Messen und ebenso in einer Mehrzahl kirchlicher, meist dem Mariencultus geweihten Hymnen so manches nicht genug hochzustellende musikalische Goldkörnchen, bald durch die ihm eigenen melodisch-harmonisch-rhythmisch-contrapunktisch-orchestral-vocalen Reize, theils durch den engen Verein all' dieser Elemente mit dem feinsten symbolisch-dramatisch-kirchlich-religiösen Charakter- und Stim-

mungsausdrucke mannigfach fesselnde echte Goldkörnchen niedergelegt hat: bei Weigl kommen wenigstens da und dort sporadisch-episodisch auftauchend oder aufblitzend Stellen zum Vorschein, denen man etwa das freilich sehr bedenklich vieldeutige Prädicat des Scheinpolyphonen zuerkennen dürfte. Es tauchen zwar weder in Weigl's, noch viel minder jedoch in Wagenseil's Oratorien Sätze ausgeführterer Art auf, die man künstlerisch vollberechtigt in die Kategorie der sogenannten „Nachahmungen", oder in jene des Kanons und der Fuge zu reihen sich getrauen würde. Gleichwohl zeigt sich Weigl auch hier als Meister, und zwar selbst da und dort als dichterisch schaltender und waltender Tonmensch im Gebiete des Fugen- oder — allgemein bezeichnet — des Contrapunktstoffes. Wagenseil hingegen, der in seinen auf die Nachwelt gedrungenen Clavierwerken so manche nicht unerhebliche Perle nicht blos im Fache des sogenannt freien, melodisch, harmonisch und rhythmisch dahinströmenden Satze uns geboten, sondern auch das Gebiet der strengen gebundenen Schreibart mit mehr denn einer gar köstlichen Perle beschenkt hat, kommt an keiner einzigen Stelle seiner oben genauer bezeichneten Oratorien aus dem homophonen Wesen leerster, einseitigster Bedeutung heraus. Und diese einförmigen Gestalten treten hier nirgends als wahrhaft stimmungsvolle Gedanken, sondern immer nur als leere, geistlose Redensarten und Schablonenergebnisse an das Tageslicht. — Weder in Weigl's noch in Wagenseil's hier zur Sprache kommenden Oratorienwerken taucht ferner auch nur die leiseste Spur einer irgendwie geistvolleren Charakterisirungs- oder Individualisirungsgabe, anbelangend die musikalische Zeichnung der im Dichtertexte zur Erscheinung kommenden Persönlichkeiten empor. — —

Nachdem unser Mitarbeiter uns somit einige der hauptsächlichsten Wiener Oratoriencomponisten vorgeführt hat, müssen wir, um den Umfang des Werkes nicht über das Maass hinauszudehnen, auf die ausführliche Darstellung weiterer Wiener Oratoriencomponisten verzichten. Nach Köchel wurden am k. k. Hofe zu Wien in den Jahren von 1631—1740 folgende Oratorien aufgeführt:[9])

1649 Il Secondo Adamo dis formato nel riformare il primo. Verfasser und Text unbekannt.

[9]) Die nachfolgende Zusammenstellung der musikalischen Auf-

1660 Il Sacrifizio d' Abramo. Verfasser Kaiser Leopold I. Text von Conte Caldamo.
1661 La Gara della Misericordia. Verfasser Gius Tricarico. Text von Camillo Serano.
1662 Lagrime della Vergine nel Sepolcro. Verfasser P. A. Ziani. Text von Aur. Amalteo.
Santa Catarina. Verfasser Tychian. Text?
Diluvio orat a. 5 voci. Verfasser und Text unbekannt.
1663 Maria Magdalena. Verfasser Anton Bertali. Text von Ant. Draghi.
Il Figliuolo prodigo. Verfasser Kaiser Leopold I. Text von?
1665 La Strage degl' Innocenti orat. a. 5 voci. Verfasser Ant. Bertali. Text von?
1666 Le Lachrime di S. Pietro. Verfasser Fel. Sances. Text von?
1668 Il Lutto dell' Universo. Verfasser Kaiser Leopold I. Text von?
1669 L' Humanità redenta. Verfasser Ant. Draghi. Text von Ant. Draghi.
1670 Le Sette Consolazioni di Maria. Verfasser Fel. Sances. Text von Nic. Minato.
1671 Il Trionfo della croce. Verfasser Fel. Sances. Text von Nic. Minato.
1672 Il Paradiso aperto per la morte di Cristo. Verfasser Fel. Sances. Text von Nic. Minato.
1673 La Pietà contrastata. Verfasser Ant. Draghi. Text von?
1675 La Corona di spine congiata in Corona di trionfo. Verfasser Ant. Draghi. Text von Nic. Minato.
Sta. Catarina d' Alessandria. Verfasser und Text unbek.
1677 Die Stärke der Liebe beim heil. Grabe. Verfasser Joh. H. Schmelzer. Text von?
1678 Li Tre Chiodi. Verfasser Ant. Draghi. Text von Nic. Minato.

---

führungen bei Hofe in der Periode Leopold I., Josef I. und Carl VI. und einigen aus früheren Zeiten beruht zum grössten Theile auf den Partituren, welche sich früher im Archive der k. k. Hofcapelle befanden, im Jahre 1829 aber an die k. k. Hofbibliothek in Wien übergingen. Es ist auf diesen Partituren ausser dem Titel des Musikstückes die Jahreszahl, die Veranlassung der ersten Aufführung, der Name des Componisten, vom Jahre 1726 auch jener des Textverfassers angemerkt und oft auch die ersten Darsteller genannt. Diese Urkunden, welche für die Musikgeschichte sehr werthvoll sind, werden durch drei ältere Partituren-Verzeichnisse übersichtlicher gemacht und umfassen als Hauptsache die Jahre 1712 bis 1740, geben aber anhangsweise auch frühere Compositionen bis 1675 hinauf und spätere bis zum Ende des 18. Jahrhunderts herab, welche letztere aber für unsere Zwecke nicht zu berücksichtigen sind. Sie ergänzen sich wechselseitig und sind in italienischer Sprache geschrieben. Das älteste Verzeichniss scheint der Schrift nach im Jahre 1725 angelegt worden zu sein und wurde hierauf bis zum Jahre 1739 fortgeführt. Es enthält 97 Oratorien. (S. Köchel.)

Le Memorie dolorose al sepolcro. Verfasser Johann H. Schmelzer. Text von?

Il Fratricidio di Caino. Verfasser Aless. Melani. Text von Bened. Pamfili.

1679 Die Erlösung des menschlichen Geschlechts in der Figur des aus Egypten geführten Volkes Israel. Verfasser Kaiser Leopold I. Text von Hanns Albr. Ruprecht.

1680 Il Genio deluso. Verfasser Gius. Serini. Text von A. Eumaschi.

La Sacra Lancia. Verfasser Ant. Draghi. Text von Nic. Minato.

1682 Sieg des Leidens Christi über die Sinnlichkeit. Verfasser Kaiser Leopold I. Text von Joh. Albr. Ruprecht.

Il Terremoto. Verfasser Ant. Draghi. Text von N. Minato.

1683 Il Trionfo di Davide. Verfasser Paol. Castelli. Text von P. Castelli.

Davide revaricante poi pentito. Verfasser Carlo Caproli. Text von?

La Sete di Cristo in croce. Verfasser G. B. Pederzuoli. Text von?

All' Ingresso di Cristo nel deserto. Verfasser Ant. Draghi. Text „d'una Anima devota".

1684 Le Lagrime più giuste di tutte le lagrime. Verfasser G. B. Pederzuoli. Text von Nic. Minato.

1685 Il Sacrifizio d' Abramo. Verfasser Franc. Passerini. Text von G. B. Luti.

La Bevenda di fiele. Verfasser G. B. Pederzuoli. Text von Nic. Minato.

1686 Cantica di Salomone. Verfasser unbekannt. Text von Loretto Mattei.

1687 Entrata di Cristo nel deserto. Verfasser Ant. Draghi. Text von?

Dio placato. Verfasser Franc. Passerini. Text von Giov. B. Luti.

1689 L' Esclamar a gran voce di Cristo spirando. Verfasser Ant. Draghi. Text von?

1691 I Frutti dell' Albero della Croce. Verfasser Ant. Draghi. Text von?

1692 Il Crocifisso per gracia ovvero S. Gaetano. Verfasser Ant. Draghi. Text von Nic. Minato.

Il Sacrificio non impedito. Verfasser Ant. Draghi. Text von Nic. Minato.

Il Trionfo dell' Amore divino. Verfasser Gius. Pacieri. Text von?

1694 L' Innocenza illesa dall tradimento, descritta in S. Carlo. Verfasser C. Aug. Badia. Text von Michelangelo Angelico.

Il Libro con sette Ligilli. Verfasser Ant. Draghi. Text von Nic. Minato.

1695 Sta. Orsola vergine e matire. Verfasser C. Aug. Badia. Text von?

1697 La Virtù della Croce. Verfasser Ant. Draghi. Text von Nic. Minato.

Nach Partituren ohne Jahreszahl in der k. k. Hofbibliothek von 1660—1697:

Il Limbo aperto. Verfasser Ant. Draghi. Text von Ferri.
Le Cinque vergini prudenti. Verfasser Ant. Draghi. Text von Nic. Minato.
Trialogo del natale del Signore. Verfasser G. B. Pederzuoli.
1698 L' Esclamar a gran voce e l' Inchinar il Capo di Cristo spirante. Verfasser Ant. Draghi. Text von N. Minato.
1700 Il Giudizio di Salomone. Verfasser M. Ant. Ziani. Text von Rinaldo Ciallis.
1701 Il Martirio di St. Catterina. Verfasser Franc. Tosi. Text von?
La Conversione di Maddalena. Verfasser Giov. Bononcini.
L' Innocenza di S. Eufemia. Verfasser C. P. Capacelli Albergatti. Text von?
1702 Il Convito di Baldassare. Verfasser Capacelli Albergatti. Text von?
1703 Mosè liberato dal Nilo. Verfasser Franc. Gasparani. Text von?
La Clemenza di Davidde. Verfasser C. Aug. Badia.
1704 Il Martirio di Sta. Susanna. Verfasser C. A. Badia. Text von Abb. Negro.
La Morte di Christo. Verfasser Ant. Gianettini. Text von?
1706 Sedecia Rè di Gerusalemme. Verfasser Al. Scarlatti in Roma. Text von Alindo Scirtoniano.
Il Gioseffo. Verfasser Franc. Conti. Text von?
Nabucodonoser. Verfasser Attilio Ariosti. Text von Rocco M. Rossi.
1707 Santa Beatrice d' Este. Verfasser Camilla de Rossi, Romana. Text von?
Il Trionfo della grazia ovvero la conversione di Madalena. Verfasser Ant. Bononcini. Text von?
Il Ritorno di Tobia. Verfasser C. Ag. Badia. Text von P. Ant. del Negro.
Santa Teresa. Verfasser C. Ag. Badia. Text von P. Ant. Bernardoni.
1708 La Constanza trionfante nel Martirio di San Canuto, Rè di Danemarca. Verfasser Domenico Nanini. Text von Carlo Melch. Vslenghi.
Il Pentimento di Davidde. Verfasser C. Badia. Text von Nunzio Stampiglia.
La Passione nell' Orto. Verfasser M. Ant. Ziani. Text von P. Ant. Bernardoni.
Il Sacrifizio di Abramo. Verfasser Camilla de Rossi, Romana. Text von Franc. Mar. Dario.
1709 Il Figliuolo Prodigo. Verfasser Camilla de Rossi, Romana. Text von Rinaldo Ccallis.
La Decollazione di Giovanni Battista. Verfasser Ant. Bononcini. Text von Domenico Filippeschi.
La Passione di Christo. Verfasser Attilio Ariosti. Text von?
1710 Il Martirio di S. Lorenzo. Verfasser Fr. Conti. Text von Domenico Filippeschi.

La Giuditta. Verfasser C. A. Badia. Text von Nunzio Stampiglia.
La Sapienza umana illuminata della Religione nella Passione del Figliuolo di Dio. Verfasser M. Ant. Ziani. Text von Giov. B. Ancconi.
S. Alessio. Verfasser Camilla de Rossi, Romana. Text von?
1711. San Geltrude. Verfasser C. A. Badia. Text von Dom. Filippeschi.
L' Interciso. Verfasser Ant. Bononcini. Text von Nunzio Stampiglia.
Il Sepolcro nell' orto. Verfasser M. Ant. Ziani.
Sedecia, Rè de Gerusalemme. Verfasser Al. Scarlatti. Text von Alindo Scirtoniani.
1712 Il Voto crudele. Verfasser Ant. Lotti. Text von Pietro Pariati.
La Castità al cimento. Verfasser Ant. Caldara. Text von?
Il Trionfo della Castità ovvero St. Francesca Romana. Verfasser Ant. Caldara. Text von?
1713 Madalena ai piedi di Cristo. Verfasser Ant. Caldara. Text von?
San Casimiro Rè de Polonia. Verfasser Aless. Scarlatti. Text von?
Santa Eufrosina. Verfasser M. A. Ziani. Text von Paulo de Nero.
La Visitazione di S. Elisabetta. Verfasser M. Marg. Grimani. Text von?
Il Trionfo di David. Verfasser C. A. Badia. Text von P. Castelli?
1714 L' Umiltà coronata. Verfasser Ant. Lotti. Text von P. Pariati.
Santa Flavia Domitilla. Verfasser J. J. Fux. Text von P. Pariati.
La Fede sacrilega nella morte del precursor S. Giovanni Battista. Verfasser J. J. Fux. Text von?
1715 La Decollazione di S. Giovanni Battista. Verf. Margarita Grimani. Text von G. Dom. Filippeschi.
La Donna forte nella madre de' 7 Maccabei. Verfasser J. J. Fux. Text von P. Pariati.
L' Empcetà delusa. Verfasser Ant. Costa. Text von C. G. Cornachia di Casal Monferrato.
S. Geminiano. Verf. Catt. Benedetta Grazianini. Text von?
1716 Il Zelo eroico di S. Carlo, Sterminatore del Vizio. Verfasser Giac. Macchio. Text von Giac. Macchio.
Il Trionfo della Fede. Verfasser J. J. Fux. Text von Bernardino Maddali.
Il Divino Imeneo di Sta. Caterina. Verfasser J. G. Reinhardt. Text von?
1717 Il Disfacimento di Sisara. Verfasser J. J. Fux. Text von?
Ismaele. Verfasser C. Aug. Badia. Text von?
La Santa Ferma. Verfasser Ant. Caldara. Text von?
Cristo condannato. Verfasser Ant. Caldara. Text von P. Pariati.
1718 La colpa originale. Verfasser Franc. Conti. Text von P. Pariati.

Il Martirio di S. Terenziano. Verfasser Ant. Caldara. Text von Gius. Piselli.
Cristo nell' Orto. Verf. J. J. Fux. Text von P. Pariati.
Visitazione di Santa Elisabetta. Verf. Margheritta Grimani. Text von?
1719 La Caduta di Gerico. Verfasser Ant. Caldara. Text von Alessandro Gargieria.
Diu sul Sinai. Verfasser Franc. Conti. Text von Giov. Batt. Giardini.
Sisara. Verfasser G. Porsile. Text von Ap. Zeno.
1720 Assalone. Verfasser Ant. Caldara. Text von?
Tobia. Verfasser G. Porsile. Text von Ap. Zeno.
La Cena del Signor. Verfasser J. J. Fux. Text von P. Pariati.
Mosè preservato. Verfasser Franc. Conti. Text von?
Della Madonna de' 7 dolori. Verfasser Ign. Balbi (Dilettante). Text von?
1721 Naaman. Verfasser Franc. Conti. Text von Ap. Zeno.
Il Zelo di Natan. Verfasser G. Porsile. Text von Gius. Velardi.
La Gara della virtù, per esaltare l' anima grande di S. Carlo. Verfasser Giov. Perroni. Text von Arrighini Dominicano.
1722 L' Anima immortale creata e redenta per il Cielo. Verfasser G. Porsile. Text von Bern. Maddali.
Il Sacrifizio di Noè. Verfasser Giov. Perroni. Text von Silvio Stampiglia.
Giuseppe, figliuolo di Giacob e di Rachele. Verfasser Ant. Caldara. Text von Ap. Zeno.
Il Rè del Dolor in Gesù Cristo coronato di spine. Verfasser Ant. Caldara. Text von P. Pariati.
1723 Il Trionfo di Giuditta. Verfasser G. Porsile. Text von Bernardino Maddalì.
Ester. Verfasser Ant. Caldara. Text von Franc. Fozio.
Il David persequitato da Saul. Verfasser Franc. Conti. Text von Avanzo Barone di Avanzo.
1724 Il Sagrificio di Gefte. Verfasser Gius. Porsile. Text von Jos. Salio.
David. Verfasser Franc. Conti. Text von Ap. Zeno.
1725 Mosè Liberato dal Nilo. Verfasser G. Porsile. Text von?
Giobbe. Verfasser Giov. Perroni. Text von Cav. Leop. Villati de Villatburg.
Le Profezie evangeliche d' Isaia. Verfasser Ant. Caldara. Text von Ap. Zeno.
Il Trionfo della Religione e dell' Amore. Verfasser Ant. Caldara. Text von?
1726 Assalone Nemico del padre amante. Verfasser G. Porsile. Text von?
Gioseffo, che interpreta i sogni. Verfasser Ant. Caldara. Text von J. B. Neri.
Gioaz. Verfasser Ant. Caldara. Text von Ap. Zeno.
Il testamento di nostro Signore sul Calvario. Verfasser J. J. Fux. Text von P. Pariati.
S. Giovanni Nepomuzeno. Verf. Ant. Caldara. Text von?

1727 L' Esaltazione di Salomone. Verfasser Gius. Porsile. Text von Bern. Maddali.
Abele. Verfasser G. Reutter. Text von Jos. Salio.
S. Battista. Verfasser Ant. Caldara. Text von Ap. Zeno.
1728 La Destruzione d' Hai. Verfasser Ign. Conti. Text von Cav. Leop. Villati de Villatburg.
Elia. Verfasser Ant. Caldara. Text von Ap. Zeno.
Gionata. Verfasser Ant. Lotti. Text von P. Pariati.
1729 Bersabea ovvero il Pentimento di David. Verf. G. Reutter d. j. Text von J. B. Catena.
1730 L' Ubbidienza a Dio. Verfasser Gius. Porsile. Text von Ant. Mar. Lucchini.
Il Profèta Elia. Verfasser Carl. Badia. Text von Gaetana Zati.
La Passione del N. S. Gesù Cristo. Verfasser Ant. Caldara. Text von P. Metastasio.
1731 David umiliato. Verfasser Ant. Caldara. Text von Apost. Zeno.
S. Elena al Calvario. Verfasser Ant. Caldara. Text von P. Metastasio.
Il Martirio di S. Giovanni Nepomuceno. Verf. G. Reutter. Text von Cl. Pasquini.
1732 La divina providenza in Ismael. Verfasser G. Reutter d. j. Text von Ant. Mar. Lucchini.
L' Observanza della divina lege nel Martirio de' Maccabei. Verfasser Franc. Conti. Text von Ant. Mar. Lucchini.
Sedecia. Verfasser Ant. Caldara. Text von Ap. Zeno.
La Morte d' Abel figura di quel del Nostro Redentore. Verfasser Ant. Caldara. Text von P. Metastasio.
1733 Ezechia. Verf. Ign. Conti. Text von Ant. Mar. Lucchini.
Il Ritorno di Tobia. Verfasser G. Reutter d. j. Text von Cl. Pasquini.
Giuseppe riconosciuto. Verfasser G. Porsile. Text von P. Metastasio.
Gerusalemme convertita. Verfasser Ant. Caldara. Text von Ap. Zeno.
1734 Abigaile. Verfasser M. Jos. Hellmann. Text von Francesca Manzoni.
La Betulia liberata. Verfasser G. Reutter d. j. Text von P. Metastasio.
La Debbora. Verfasser Ign. Conti. Text von Francesca Manzoni.
S. Pietro in Cesarea. Verfasser Ant. Caldara. Text von Apost. Zeno.
1735 Il Figliuolo prodigo. Verfasser Ign. Conti. Text von Cl. Pasquini.
Gesù presentato nel Tempio. Verfasser Ant. Caldara. Text von Apost. Zeno.
Gioas, Rè di Giuda. Verfasser G. Reutter d. j. Text von P. Metastasio.
1736 Giuseppe, che interpreta i Sogni. Verfasser Franc. Conti. Text von J. B. Neri.
Il Giusto affiitto nella persona di Giob. Verfasser Ign. Conti. Text von Cl. Pasquini.

1737 La Madre de Maccabei. Verfasser Gius. Porsile. Text von Francesca Manzoni.
Il Gedeone. Verfasser Nic. Porpora. Text von Andrea Perrucci.
Ezechia. Verfasser G. Bononcini. Text von Ap. Zeno.
1738 Ester. Verfasser Carlo Arrigoni. Text von P. Metastasio.
Il Sagrificio d' Abramo. Verfasser L. Ant. Predieri. Text von Francesca Manzoni.
1739 Eleazaro. Verfasser Gius. Bonno. Text von?
La Maria lebbrosa. Verfasser J. G. Reutter d. j. Text von P. Metastasio?
La colpa originale. Verfasser Ign. Conti. Text von P. Pariati.
1740 S. Paolo in Atene. Verfasser Gius. Bonno. Text von Cl. Pasquini.
Isacco, figura del Redentore. Verfasser L. Ant. Predieri. Text von P. Metastasio.

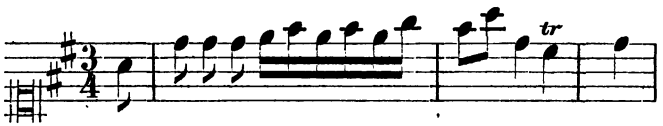
Aus obigem Verzeichniss ersieht der Leser, dass das Feld für Oratorienforschung in Wien ein sehr bedeutendes ist, und zwar so bedeutend, dass wir noch nachträglich zwei Oratoriencomponisten besprechen müssen, die nach dem Urtheil unseres Mitarbeiters, des Grafen Dr. Laurencin, nicht gut übergangen werden dürfen; es sind dies Porpora und Bononcini. Lassen wir unsern Mitarbeiter darüber sprechen:

Von Nicolo Porpora, geboren 1685 zu Neapel, gestorben ebendaselbst 1767, verwahrt die Wiener Hofbibliothek 3 Oratorienwerke in der Partiturausgabe und zwar: 1734: „David e Bersabea" in 3 Abtheilungen; Text von Paolo Rolli; und „Il Martirio die San' Giovanni Nepomuceno"; zwei Theile; Text von Marchese d'Este Sancta Cristiana. Hier fehlt die Angabe der Entstehungszeit. 1737 „Il Gedeone", Text von Andrea Perucci.

Das an erster Stelle genannte Oratorium hebt an mit einem 25 Foliopartiturseiten langgedehnten Orchestersatze (D-dur, Allegro, $^2/_2$-Tact), welches Zeitmass sodann in ein nach Ton- und Tactart gleichbezeichnetes Presto übergeht und mit selbem auch abschliesst. In diesem Tonstücke feiert in der That die vollständigste Gedankenphysic und der Schusterfleck die glänzendsten Siegesfeste, deren sich Musiker- und Musikkritikergedanken je zu entsinnen vermag. Es erfordert in der That eine ganz specielle Art des Raffinements, — um nicht ein weit schärferes, das gerade Gegentheil des eben Gesagten aussprechendes Wort hier anzuwenden — um innerhalb eines so breiten, gedehnten Raumes so ganz und gar nichts zu sagen oder zu offenbaren, weder nach rein musikalischer Seite, noch

viel minder nach tonpoetischer, ja nicht einmal nach einer Richtung, die — wie es bei Italienern älteren und neueren Datums doch zumeist vorzukommen pflegt — den Gehörssinn als solchen zu reizen und zu spannen im Stande wäre. Solches Geklinge erregt ganz einfach gründliche Langeweile; und man begreift so ganz und gar nicht, wie ein dergestalt gründlich ausgefahrenes Zeug einem Musiker in die Feder strömen konnte, von dem man — nebst vielem anderen nicht wenig Anziehenden — auch die Thatsache mit aller Bestimmtheit festzuhalten vermag, dass aus seiner Schule dereinst ein Musikerkopf ganz auserlesener Art, gleich Josef Haydn, hervorgegangen ist. Ich wüsste aus diesem nicht enden wollenden und beinahe Tact für Tact auf schon längst und ungleich besser Gesagtes nach ächter Altweiber- oder männlicher Greisengedanken-Art immer wieder zurückkommenden Tongerede nicht die mindeste irgendwie nennenswerthe Stelle hervorzuheben. Ich staunte vielmehr nur höchlich jenes starre Beharren eines in gewissen Kreisen als Klassiker seiner bestimmten Art noch jetzt Verehrten auf der — freilich für Nicht-Talente und für Stümper — unendlich breitgezogenen Linie des absolut Nichtigen, im äussersten Superlativssinne Hohl-Redensartenhaften nicht wenig an. Fürwahr! Wäre ich Musikpädagoge und ein entweder nur halb fertiggewordener oder gar absolvirter Schüler brächte mir als erste Probe selbstständigen Könnens ein so gedankenloses und lediglich aus längst gangläufigen Floskeln zusammengeleimtes Tonstück, gleich dieser Ouverture, zur Durchsicht, dann wüsste ich thatsächlich nicht, was ich dem Zöglinge hierüber sagen, ob ich ihm nicht etwa entschieden abrathen sollte, je wieder zur Componistenfeder, am Wenigsten zu jener zu greifen, die im Reiche der instrumentalen Polyphonie und im Gebiete des thematisch viel- und strenggegliederten Satzwesens ihre Waltungen, Kreuz- und Querzüge unternimmt. — Genau dasselbe gilt von dem dieser Ouverture auf dem Fusse folgenden Menuetsatze (D-dur, $^3/_4$ Tact). Abgesehen von dem Umstande, dass ein solcher Satz im Organismus eines oratorischen Tonwerkes sich als vollgiltiges hors d'oeuvre dar- und feststellt, hängt auch diesem Tonstücke ein nichts weniger denn zierlich geflochtener Riesenzopf an, dessen durch 6 langgestreckte und dichtbeschriebene Folioseiten fortgesetzte Wahrnehmung endlich anwidert.

— Der an dieses Tonstück unmittelbar angeschlossene Chor (D-dur, $^3/_4$ Tact) illustrirt zwar den ihm zum Grunde gelegten Jubelruf; „Osanna“ auch eben nicht durch ein Thema sonderlichen Adels oder gar ascetischer Würde. Dagegen fesselt aber dieses Tonstück durch eine gewisse Strammheit des Rhythmus, die — hielte derselben das Gedankliche die rechte Wage — so manchen Händel ähnelnden Zug aufwiese. Nur wird leider dieser Eindruck sogleich wieder verdrängt durch die nüchterne Prosa des hier sich geltend machenden Tontreibens. Die an dieser Stelle eben hervorgehobenen Licht- und Schattenseiten dieser Nummer dürften wol unschwer einleuchten. Aus der Mittheilung des Hauptgedankens, den man sich vollorchestrirt und als freilich sehr leichtgeschürzten Doppelchorstoff behandelt vorstellen wolle:



Leider war es Porpora verwehrt, aus diesem Stoffe irgendwie Bedeutendes zu gestalten. Die in diesem Chorsatze herrschende Polyphonie ist nur ein Scheingeschöpf. Denn sie trägt ein so indifferentes Gepräge, dass man sie füglich ganz hinwegdenken, oder sie höchstens als Folie zu der den eigentlichen Gesang führenden Sopranstimme gelten lassen darf. Der ganze Satz konnte denn ebenso unbeirrt als instrumental begleiteter Solosatz figuriren, denn als Chorgebilde. Solche Anläufe und Ansätze zu contrapunctischen Gestaltungen, wie selbe auf erster Seite dieses Tonstückes sich zeigen, ohne in weiterer Folge auf solche Ankündigungen jemals wieder zurückzukommen, sind in der That ächte Tantalusqualen für den Musiker; besonders für denjenigen, der von einer — allerdings in bedenklichstem Grade vorgefassten, daher unhaltbaren — Meinung ausgeht, deren Kern sich in dem Satze zusammenfasst: eine Oratorienpartitur älteren Datums und vollends eine, die bereits in die blühendste und glanzvollste Schöpferepoche Seb. Bach's fällt, müsse schon aus eben diesem Grunde, weil gleichsam instinctmässig angeregt von der Geistesgrösse eines solchen Zeitgenossen und weil beeinflusst von der Hehrheit der Aufgabe, die dem Oratorienstyle als solchen ideal und ursprünglich gestellt

ist, vom ächten Geiste der Polyphonie durchströmt sein. Doch man bedenkt nicht, dass man im eben gegebenen Falle das Werk eines nichtdeutschen Südländers vor sich habe und vollends die That eines Künstlers, der, im Weltleben und Weltdienste grossgezogen, den allerdings in ihrer Art hocherhabenen Ueberlieferungen seiner wirklich grossen Vorfahren und Landsleute längst entfremdet worden, oder vielleicht gar niemals in die durch ihre Werke erschlossenen Geistestiefen irgendwie gedrungen, sondern lediglich von der genau zu seiner Zeit herrschend gewesenen Moderichtung und Zeitgeschmackesströmung in das Schlepptau genommen und ganz unselbstständig fortgedrängt worden ist. — Von allen in diesem Oratorium vorkommenden Einzelgesangssätzen gilt genau dasselbe, was bis jetzt über sämmtliche dergleichen Art und selbst über jene der Duett- und Terzettform angehörenden Tonsätze derjenigen Oratorientonwerke bemerkt worden ist, die nicht aus unmittelbarstem Geistesschoosse Seb. Bach's und nicht aus dem ursprünglichen Geniusquelle Händel's stammen. Und was Händel, den Oratoriker, betrifft, so ist selbst angesichts dieses letzteren Meisters scharf zu trennen zwischen jenem Tonschöpfer gleichen Namens, der seinem besseren Künstler-Ich alleinige und ausschliessende treue Folge gegeben und zwischen demjenigen Tonbildner, der nebst diesem seinem angestammten Genius offengehaltenen Rückwirkungen auf sein Schaffen auch anderen Ausseneinflüssen der ihn umgebenden Welt das bald mehr bald minder unumschränkte Recht auf eben dieses sein Schaffen und Gestalten in Tönen und durch Töne eingeräumt hat. Denn Italien von 1700 und weiterer Folge, also dem eigentlichen Heimathsboden des Maestro Niccolo Porpora waren vollends alle hehren Ueberlieferungen aus vor- wie aus unmittelbar nachpalestrinischer Zeit wol, ebenso bis auf die letzte Spur abhanden gekommen, als auf anderer Seite — es gilt die Wette — wol nicht die leiseste Ahnung des ungefähr gleichzeitigen Waltens Bach's und Händel's auf oratorischem Gebiete in Porpora's Geiste (sei es auch nur dämmernd) aufgegangen war. Es wurde eben im damaligen Italien nur musicirt des Musicirens und des Sinnenreizes halber und zwar ohne den mindesten Hinblick auf harmonisch-contrapunktische Bedeutsamkeit des Musicirten, noch viel minder auf psychologisch-

ästhetische Wahrheit der Characterzeichnung und auf ein durchgreifendes Einheitsverhältniss zwischen Wort und Ton, Text und Musik. Es darf denn auch an diesem Orte über alles daselbst vorkommende Ariose und überhaupt über alles mit dem Quatrocinium nicht Identische stillschweigend hinweggegangen werden. — Porpora's Oratorienmusik gegenüber, sofern diese homophon gehalten oder in eine der Homophonie zunächst verwandte Gestalt eingekleidet sich dargestellt hat, kommt übrigens auch der thatsächliche Umstand in schwerwiegenden Betracht, dass Porpora seinem vornehmsten Berufe nach Sänger- und Gesangspädagoge gewesen. Künstler solcher Berufsart, sofern nebenher auch componistisch thätig, arbeiten auch auf diesem letzterwähnten Gebiete vor all' Anderem pro domo. Der Einzelsänger und dessen nach virtuoser Seite hin möglichst glanzvolles Auf- und Hervortreten ist Musikern solcher Berufsstellung vornehmstes, ja — man möchte sagen — ausschliessliches Augenmerk. Ob solches Gebahren mit dem Gattungs- oder Artbegriffe desjenigen tonkünstlerischen Zweiges, dem sie eben ihr Können und Schaffen weihen, übereinstimmt, oder ob es der Wesenheit desselben zuwidergeht, darum kümmern sich solche Specialisten unter den ausführenden Musikern sowohl als unter den Tonsetzern so gut wie ganz und gar nicht. Ein Sänger und Singlehrer von Fach und Stande fragt denn, sobald in Tönen nach Zeit und Laune auch schaffend, gewiss nicht in erster Linie: passt mein hier am Notenpapier dem Sänger und den zum Gesange begleitenden Organen Zugedachte genau zu den unterlegten Worten oder widerstrebt es ihnen? Leider nein! Er stellt wenn ja, so doch gewiss in den seltensten Fällen eine also lautende Frage. Tausend gegen Eines ist zu wetten, dass die erste und vornehmste Frage, die so ein ausübender und viel componirender Sänger zuvörderst thut — und in den meisten Fällen wohl ausschliesslich — die sich darum handelt, wie die ausführenden Organe das Stück haben wollen und wie es ihnen allein passt. Deshalb lautet solche Frage: wie singt sich denn eigentlich das hier Niedergeschriebene? Erfüllt es denn nach allen Richtungen die Bedingung des Gutsangbaren? Die zweite Frage eines solchen Individuums lautet ohne Zweifel: welche Aussenwirkung wird mein hier vorliegendes — entweder selbstcomponirtes oder anderer Feder

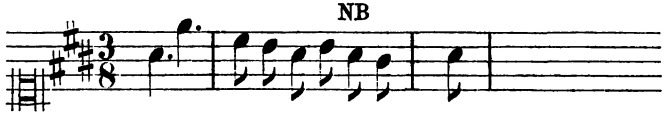
entstammtes — Gesangstück auf den Zuhörerkreis wachrufen? Wird letzterer ersterem Beifall zollen? Endlich wird es sich einem solchen homme de métier, falls er aus welchem Grunde immer nicht Selbstsänger der ihm anvertrauten musikalischen Vorlage wäre, darum handeln, diese seine Niederschrift einem sie Ausführenden zu überantworten, von dessen glanzvollster Naturbegabung, gründlichster Schulung und von dessen erschöpfendster Kenntniss der Wünsche und Forderungen eines aus den verschiedenartigsten Temperaments- und Stimmungselementen gebildeten Höhrerkreises er schon längst überzeugt ist, ja, der ihm vielleicht gar bei jeder Note, die er da schrieb, bereits im Bilde vorgeschwebt war, den er also während seines Schaffens sich auf den Brettern, oder in den Saal- oder Tempelräumen wirkend ganz klar vorgestellt hat. Alle diese Fragen und Bedenken verhalten sich aber stets als Fichte'sche „Nicht-Iche", als Aussen- und Zufallsmomente zum eigentlichen musikalischen Schöpfungswerke. Und dieses leidet offenbar, muss sogar leiden, sobald Absichten der eben zuvor erwähnten Art die erste Initiative offengehalten wird. — Ganz ähnliche Fragen mag sich denn auch Porpora, der Fachmann ex asse, während des Entwurfes der in seinem „David" in Fülle vorkommenden Einzelgesängen gestellt haben. Ein solcher Vorgang liest sich nur allzu klar aus allen diesen hier anzutreffenden Solis, Duetten u. s. f. Ob er aber, diese Gebilde in das Leben stellend, je auf den Text, es wäre denn höchstens auf dessen prosodisch und syllabisch immer gut klappende Unterlegung, Bedacht genommen; ob er auch nur im Entferntesten an Bibel und Kirche, an das „orare" dachte, als er diese tours de force et de vélocité den Kehlen anpasste und dem Notenpapier anvertraute?: auf alle diese Fragen möchte ich unvorgreiflich nicht etwa anzweifelnd, sondern entschieden verneinend antworten und daher Porpora, dem Oratoriker, dieselbe bedenkliche Zwitterstellung unter den musici ecclesiastici anweisen, die ich, meinem Christen- und Kritikergewissen treue Folge gebend, innerlichst gedrängt mich fühle, im Verlaufe dieser historisch-monographischen Arbeit schon so vielen, ja den meisten innerhalb derselben besprochenen Oratorien-Componisten einzuräumen, und leider nur sehr Wenige unter Denen, die je Oratorien- und Kirchenmusik schrieben, von diesem Anathem

vollständig freizusprechen vermag, am Allermindesten die glücklicherweise hier an dieser Stelle und durch meine ihnen gegenüber entschieden gegnerische, daher nicht wenig scharf gespitzte Feder nicht zur Sprache kommendenden Haydn-Mozartianer, die an der verführenden Lenkerhand ihrer Meister gar schlüpfrige Pfade gegangen sind, aus deren Irr- und Wirrsale der Bach-Händelianer Felix Mendelssohn und etwa noch Berlioz in seinem „Requiem" und in seiner „Enfance de Christ", so wie auch der nachpalestrinische Romantiker Franz Liszt mit seiner ebenso zündkräftig modernen, als vom Geiste der Antike tiefdurchdrungenen und im Sinne vollgiltigster Weihe erfüllten Musica sacra die redlich Wollenden und gründlich Könnenden erlöst haben mögen. Auf wie lange? bleibt wieder eine offene Frage. —

Unter den in Porpora's „David" vorkommenden Chören — leider sind dieselben spärlich gesäet und die meisten sehr knapp gehalten — fesselt der zweite (A-moll; $^2/_2$ Tact: „Pardono e pace") durch eine gewisse am Virtuosen-Componisten Porpora nicht wenig befremdende Ausdruckswärme und Treue. Die synkopische Schreibeart kommt hier zu geistvoller, und — was Angesichts solcher wenig zu sagen hat — zu ebenso scharf als wahr die Stimmungs-Situation bezeichnender Anwendung. Ich möchte diesen Chor als einen geglückten Reflex aus zwei bis drei Jahrhunderte zurückgreifender, ewige Gegenwart zu bleiben berufener Vergangenheit bezeichnen. —

Das zweite hier vorkommende Chorgebilde (D-dur, $^4/_4$ Tact, Presto) stellt sich als bezeichnender Gegensatz zu seinem durch einige Solostücke getrennten Vorgänger fest. Wie lebt, webt und spricht da Alles! Welch' klappende, einander schrittweise drängende, stachelnde, treibende Schlagfertigkeit der Stimmeneinsätze und welche Fülle und Kraft der Zusammenklänge! Wahrlich! Ein Schlachtengemälde oder gar ein Kriegsdrama im Kleinen entrollt sich uns in diesem Chore mit seinen aufgeregten und aufregenden Rufen: „assedio e guerra". Hier scheint mir der heissblütige Maestro Porpora in seinem wahrsten Esse, während er im unmittelbar vorherbesprochenen Chore vielleicht nur durchschimmern lassen wollte, dass ihm auch das beschauliche Leben der Psyche mindestens kein fremdes sei. Bemerkenswerth ist auch hier die Thatsache, dass der Componist für diesen Chor ein ganz

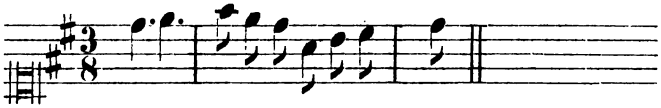
bestimmtes Zeitmass und sogar eines der Antike am Mindesten geläufiges, nämlich „Presto“ vorschreibt, was er sonst an keiner Stelle dieses seines Opus oratoricum ausgeführt hat. — Das „Marcia militare“ überschriebene kurze Orchesterstück (F-dur, $^4/_4$-Tact) ist zopfig gewordene Ausseneffectmusik, steht also in seinem Gehalte oder besser Nichtgehalte auf vollkommen gleicher Stufe mit dem meisten im Laufe dieses Opus vorkommenden, soeben allgemeinhin besprochenen Homophonen. — Der 19 Tacte lange Marsch, auf die Worte: „propaga le ondese ruine“ (A-dur, $^3/_8$ Tact) hätte im Ganzen guten, kräftigen Zug, störte an ihm nicht ein schon im Anblicke des Themas:



(siehe den 2. Tact desselben) wahrnehmbarer rhythmisch holpernder Zug, der ebenso sehr eine freiere Gedankenausströmung aufhält, als auch einer strengeren Behandlungsweise — zu der es übrigens, ein Paar Wiederschläge abgerechnet, hier garnicht kommt — nicht wenig widerstrebt. Man wende mir ja nicht ähnlich rhythmisirte Themen Seb. Bach's, oder etwa den obigem Thema ziemlich analogen Grundgedanken des Osanna-Fugato in Mozart's F-dur-Messe (No. 8) ein. Vor Allem versteht es der an erster Stelle genannte Alt- und Hochmeister wie Keiner ausser ihm, jede wie immer geartete Härte sogleich wieder in Milde und Schönheit reinster Färbung umzustellen. Und anlangend Mozart, den Raphael unter den Tonsetzern, so möchte ich, so vollblütig sonst für die melodisch-harmonisch-contrapunktische Schönheit, ja Herrlichkeit — wenn auch durchaus nicht für die Kirchlichkeit — seiner F-dur-Messe als eines Ganzen einstehend, als unbedingter Gegner eines jedweden *αντος εφα*-Glaubens, gerade gegen das Holpernde und Stolpernde des dort vorkommenden Osanna-Fugenthemas:

ebenso feierlichst protestiren, als mich gerade dieser selbige Grundgedanke und dessen ganze Art der Durchführung, wie sie bei Mozart vorkommt, wahrhaft electrisiren würde,

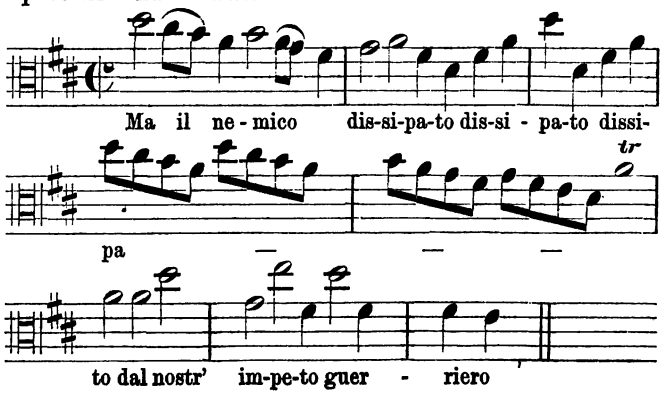
hätte ich ihn und sie in einem Quartett-, Sonaten- oder Symphoniesatze Mozart's (oder welchen Classikers immer) etwa als Scherzo-, Capriccio- oder Intermezzo-Thema aufgefunden. Allein so geartete Themen fügen sich ebenso schlecht dem organischen Ganzen einer Messe, wie der zuerst in Noten ausgesetzte Gedanke Porpora's dem Begriffe und der Sendung eines Oratoriums. Capriolen und Humoresken, wenngleich noch so geistvoller Erfindungs- und Gestaltungsart, gehören weder an die zuerst, noch an die zuletzt erwähnte Stelle. Hier muss der Humor nachsichtslos dem tiefsten Ernste die Stelle räumen. — Porpora scheint sich aber im Gegentheile eben an einer Stelle, wo ihm der Textdichter nichts weniger denn humoristisch gestimmt entgegenkommt, indem er schreibt: „poi propaga l' ondose ruine, campi attaga pianure e colline, finchè al suo primo letto scona" in diesem hüpfenden Wesen ganz ausnehmend zu gefallen; indem er nach kurzer Unterbrechung durch ein übrigens gleichfalls vom Geiste der Caprice oder Humoreske durchströmtes Bass-Arioso an jener Stelle, wo er den Chor wieder eintreten lässt, neuerdings auf ein ganz ähnlich rhythmisirtes Thema verfällt, das er sogar länger festhält und dem er in weiterem Verfolge — und zwar gegen den Schluss hin — sogar einen beflügelten Schwung durch die Tempovorzeichnung „Presto" zu geben für zweckdienlich erachtet. Dieses Thema, in dessen contrapunktisch ganz zwangloser Durchführung der erste Theil dieses Oratoriums abschliesst, lautet wie folgt:



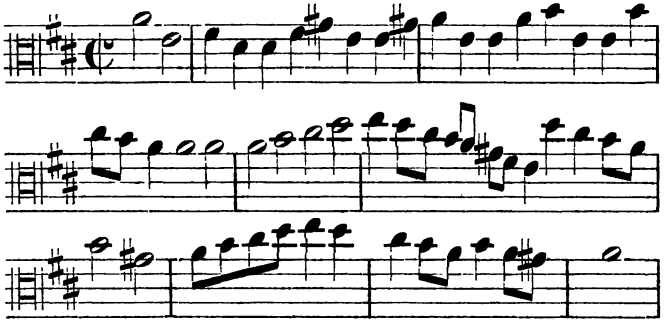
Diese zweite Variante ist aber nicht blos aus ästhetischen, sondern ebensosehr aus rein musikalischen Gründen eine misslungene. Denn sie ist spiessbürgerlich gemein, während die frühere thematische Gestaltung doch wenigstens etwas Pikantes, wenngleich durchaus Unoratorisches an sich trägt. — Der einleitende Orchestersatz zum zweiten Theile des Porpora'schen „David" gliedert sich in zwei Hälften; beide stehen in der G-moll-Tonart. — Die erste Hälfte ($^2/_2$-Tact) befolgt einen gemessenen, die zweite ($^3/_4$-Tact) hingegen einen rascheren Gang. Ueber die erste Hälfte wäre denn vielleicht

„Adagio“ oder „Largo,“ über die zweite am Ende „Allegro“ als Tempobezeichnung zu setzen. — Inwiefern dieser Einleitungssatz mit den vorausgegangenen oder nachfolgenden Handlungssituationen verkettet sei, ist nicht zu ermitteln. Es wird eben ganz programmlos beherzt darauf losmusicirt, wie in den meisten einem früheren Datum entstammenden Orchestersätzen. Denkt man sich aus diesem zweigliedrigen Satze das viele Geschnörkel — ich meine den Wulst an Trillern, kleinen Vorschlägen u. dgl. hinweg, so ergäbe der Gesammteindruck dieses Tonstückes etwa einen Reflex elegisch-anmuthender Färbung, der fast zum Schlusse berechtigen könnte, als sei dem Meister Porpora zufällig irgend etwas Seb. Bachsches ähnlicher Geistesbesaitung untergekommen und als hätte der Mindere unter den Anregungen des Grössten aller Grossen Etwas geschrieben, das, aus des Ersteren Art merkbar weiterschreitend, dem Aufschwunge und der feinen Assimilirungsgabe des Epigonen und des ursprünglich einem ganz anderen Boden Entstammten alle nur möglichen Ehren zu bringen geeignet wäre. Unter der Art bewandten Umständen erdrückt aber der hier aufgebotene Ballast an äusserem Flitterwerke all' das aus der melodisch-harmonischen Gestalt des hier Dargebotenen hindurchbrechen wollende, leider aber nicht könnende Aechte und Wahre. Auch stört an diesem Orchestersatze das gar so oft vorkommende förmliche Cadenzina und Wiedereinsetzen, gleichviel ob in derselben Tonart — was meiner künstlerischen Ueberzeugung schon gar sehr unter der Uebel grösstes zählt — oder selbst in einer anderen Tonica, aber ohne Vorausgang eines irgendwie spannenden Inganno's. Ueberhaupt muss man sich, die Partituren all' jener Oratoriencomponisten durchstudirend, die ausserhalb dem unmittelbarsten Einflusse Seb. Bach's und beziehungsweise auch Händel's stehen, nicht wenig mit der Gewandheit des Hineinträumens und Lesens zwischen den Zeilen vertraut machen, widrigenfalls man Gefahr liefe, gar zu oft auf Steppen und nur höchst selten auf geebnete Wege zu kommen. Diese Bemerkung ist leider allgemeingiltig; sie bezieht sich daher sowohl auf den reinmusikalischen, als auf den Seelenstimmungsinhalt, der alle diese Kärrnerarbeiten durchdringt und erfüllt. Ich kann in diesem Hinblicke — auf eigenes Erfahren und Erleben gestützt — keinen

einzigen Oratoriencomponisten der vor Bach'schen gleichzeitig mit Bach tagenden und vollends der nach Bachschen Zeit ausnehmen, es wäre denn in erstgenannter Richtung Heinrich Schütz und in zuletzt bezeichneter Epoche eine Tonkünstlergestalt gleich dem hochedlen Schumann, dem in seiner Art typischen „Paradies und Peri"- und „Rosenpilgerfahrt"-Sänger, oder endlich das nach ganz anderen Massstäben zu würdigende Dioskurenpaar Hector Berlioz und Franz Liszt. — Diesem nun im Allgemeinen gezeichneten Chorgemälde folgt nun wieder eine sehr langgedehnte bunte Reihe von recitativisch, theils arios geführten Einzelgesängen. Ich zählte ihrer vier und, die regelmässig wiederkehrend förmlich und selbstständig abschliessenden, daher zu einem für sich bestehenden Tonstücke emporgeschwungenen Recitative mit eingerechnet — sogar acht einander unmittelbar ablösende, sehr breit ausgesponnene Solosätze. Keiner dieser letzteren stellt sich aber dergestalt heraus, dass er uns im Erkennen der hier darzustellenden Charactere und ihrer Einzelnüancen irgendwie weiter führte Man vernimmt nur ganz bedeutungs- und stimmungslose Tonreihen bald mehr, bald minder musiklogischer, doch fast durchgängig altmodisch gearbeiteter Färbung. Der beziehungsweise kernigste Zug, ich möchte sagen: ein nicht wenig urwüchsiges heroisches Pathos spricht allenfalls noch aus der hier u. A. vorkommenden Altarie. Möge in diesem Falle die der Singstimme entnommene Themenskizze im Zusammenhalte mit dem ihr unterlegten Texte ihren eigenen Sprecher und Anwalt vorstellen:



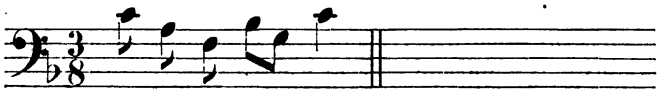
Es wäre übrigens sehr in Frage zu stellen, ob Porpora hier auf ein treues Text-Conterfei in Tönen ausgegangen sei oder ob er nicht vielleicht blos einem kehlenfertigen Sänger zu Gefallen, der zugleich Meister im Portamento gewesen, Stellen solcher Art niedergeschrieben, die den Hörer bald dergestalt anmuthen; wie in Erz und Stein geprägte Musik, bald ihm aber wieder so vorkommen, als wäre hier die musikalische Schilderung eines rollenden und tobenden Meeres in Aussicht gestellt, oder als gälte es — prosaischer und vielleicht in gegebenem Falle sogar richtiger ausgelegt — das möglichst flügge Absingen einer Etüde.



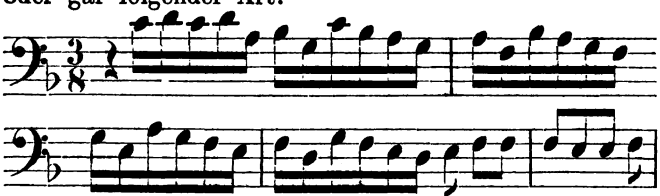
Diese, dem Können eines Soloaltisten ohne Frage nicht Geringes zumuthende Phrase, stelle man sich, vom Streichorchester mit strammen Viertelnoten begleitet, oder vielmehr mit ganz auf ihr Selbst gestellten Gegenstimmen ausgestattet vor. Aeussere Richtschnur ist hier die nach alter Musiklehre als prima et secunda, stellenweise auch tertia species contrapuncti simplicis bezeichnete Art. Diesen Passus zergliedernd und ich glaube wohl auch, ihn hörend, wird man über die drastisch-kernige Wirkung desselben bald im Klaren sein und in ihm ganz anstandslos eine Glanzseite dieses Oratoriums, nach rein musikalischer Seite hin aufgefasst, ungescheut begrüssen dürfen. Auch fügt sich diese Stelle ganz gut dem Textessinne. Dort heisst es denn unter Anderem: „ma il nemico dissipato del' nostr' impeto guerriero nella strage, sua prostrato fì scaticar' al' vincitore sin' al' muro diffensore della timida città". Es decken und durchdringen einander hier denn auch alle an ein charakteristisches Tonwerk zu stellenden Erfordernisse. Ob dieser gute Fund auf leerem

Zufalle oder auf vorausgefasster Absicht und Reflexion beruhe, geht uns hier wohl nicht weiter an. Jedenfalls kann und darf man dieses Tonstück als eine der wenigen ächten Perlen unter den homophonen Sätzen nicht blos dieses speciellen Oratoriums, sondern überhaupt unter allen derselben musikalischen Kunstart angehörenden Tonschöpfungen gelten lassen, die bisher in diesem Zusammenhange besprochen worden sind. — Der nun sich unmittelbar anschliessende Chor (D-dur, $^3/_4$ Tact) ist ein Jubelchor ächten Schrotes und Kornes und dürfte als einzelne Gabe eines sogenannten „historischen Concertes" immerhin noch Lebens- und Wirkungsfülle genug athmen. Ja, er würde selbst dem Schöpfergenie Händel keine Unehre machen. So dürftig gesäet, oder eigentlich, so gut wie gar nicht vorhanden hier das strenggenommen contrapunktische Element sich erweisen möge, so ersetzt doch das Kernige, Gedrungene, Plastische, Schlag auf Schlag Fortströmende des Klanges und der Stimmbewegung, so wie endlich die mit eisern zu nennender Beharrlichkeit hier festgehaltene strengdiatonisch begeistete Art der thematischen Durchführung vollends diesen Mangel an sogenannter Kunstarbeit. Man denke sich — um ein annähernd klares Bild dieses Chores und seiner Ein- wie Ausdruckskraft hinzustellen — etwa Händel's „Messias-Halleluja" losgelöst von seinen allerdings zaubermachtvollen contrapunktischen Episoden, blos hauptgedanklich hingestellt, so wie durch markige und unerbittlich streng festgehaltene diatonische Accorde des in Trompeten, Hörnern und Streichern sehr wirksam gruppirten Orchesters begleitet, und man hat mindestens ein annäherndes Bild von dem Charaktergepräge dieses Porpora'schen Chores gewonnen. Dass eine solche Art der Fassung und Wiedergabe sich ganz gut den Worten anschmiege, die da lauten: „Nuove grazie, nuove lode al' gran' Dio, che in ogni impresa nostra stà", ist wohl auf den ersten Blick klar genug zu erkennen. — Von dieser Stelle ab winkt mit drohendem Finger dem Partiturenleser wieder eine lange mühselige Arbeit des Sichwindenmüssens durch eine weitgestreckte Kette von Solosätzen, die mit dem ihnen unterlegten Texte gar nichts gemein haben. Ja, selbst von diesem Standpunkte ganz abgesehen, bedeuten diese homophonen Sätze, abstract als Einzelheiten genommen, also als disjecta membra musicalia aufgefasst, kaum mehr, als so manche ganz

gedankenlos hingeschriebene, schablonenhafte Opernarie oder als ein ähnlich geartetes Opernrecitativ, oder kaum mehr als so manche diesem letzteren bei so häufig vorkommenden Anlässen unmittelbar nachkeuchende Gesangssolfeggie mit ganz gleichgiltig einhergehender Orchesterbegleitung. — Der Schlusschor zweiter Abtheilung (F-dur, $^3/_8$-Tact) hält leider auch nicht schadlos für den nicht blos auf höchst wohlfeilen Ohrenkitzel, sondern auf weit Höher- und Tiefergehendes bedachten Musiker durch dieses viele Geklinge und Getöne des ausgeprägtesten Virtuosen-Egoismus verhängten Martern der Abspannung und Langeweile. Denn jene Themen oder besser Themchen oder Themenabfälle, die da beileibe nicht contrapunctisch durchgeführt, sondern nur schusterfleckartig weiter geschoben werden, sind doch wahrlich keine Ausbeute für Jene, die nach so langdauerndem Gewiegtwerden in leerem Sentimentalismus und in ebenso hohler Gesangsvirtuositätsschwindelei endlich ein ernstes Kernwort zu vernehmen begehren, an dessen Stelle aber Rosalien wie:

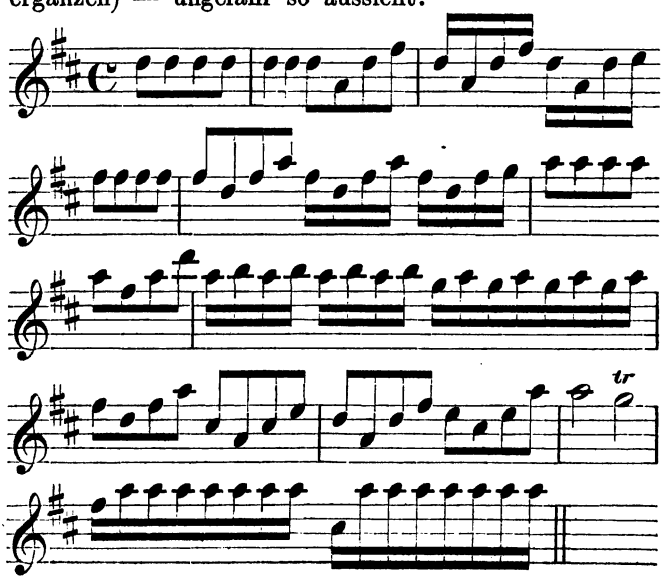


oder gar folgender Art:



in den Kauf nehmen müssen und vervehmt werden, solches Zeug x-mal nacheinander bald in dieser, bald in jener Gegend des Singchores und Orchesters abgehaspelt zu hören. Und solches Alltagstongerede wird noch zu allem Ueberflusse solchen Worten angepasst, die in jedem Zuge Thatenlust ausathmen, wo es unter Anderem heisst: „Delle nemiche offese la patria vendicar' sarem' pugnando!" Dass mit solcher Art polyphoner Sätze der Aufgabe eines Oratoriums ebensowenig genügt wird, als mit einem Schwalle und Walle gesangsetüdengleicher Arien und Duette, oder mit einem Wuste rein instrumentaler Sätze, wo entweder nur ein einziges dieser

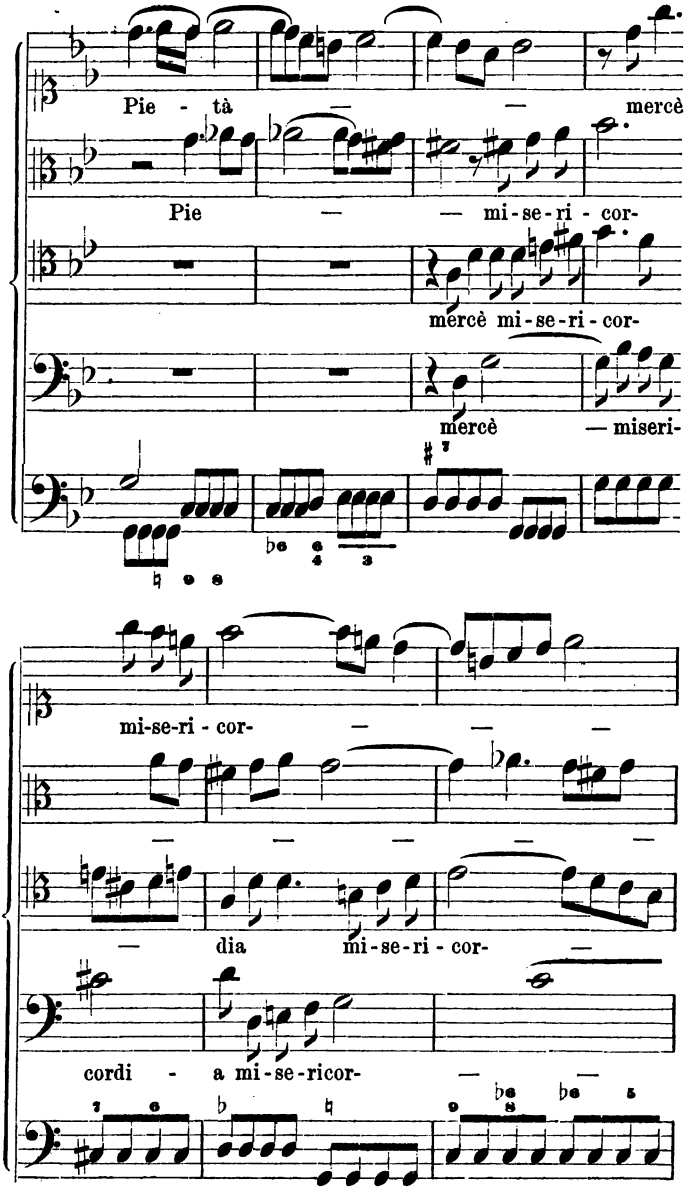
Organe redend eingeführt wird, während die anderen blos müssig begleiten, oder wo der Partiturenleser vor lauter Bäumen, d. h. bald den Streichern, bald den Bläsern, bald beiden zusammen anvertrauten Sechszehntel- oder Zweiunddreissigstel-Notenfiguren, keinen Wald, d. h. hier im gegebenen Falle keine Melodie, keine Harmonie, ja kaum einen regelrechten Rhythmus, am Wenigsten aber ein irgendwie reges und durch seine Regsamkeit wieder Andere anregendes Stimmungsleben wahrnimmt; diese trübe Thatsache leuchtet wohl auf den ersten Blick so klar und selbstverständlich ein, dass wohl Jeder auf kunstwissenschaftlichem Wege zu führen beabsichtigte Beweis für die Haltbarkeit dieser Behauptungen als ein gründlichst überflüssiges Beginnen sich herausstellen würde. — Ebenso hohl und nichtssagend schleppt sich — 12 Foliopartiturseiten hindurch — die Orchestereinleitung zum dritten Theile des Porpora'schen „David". Das ganze hier zu Vernehmende läuft auf nichts Weiteres hinaus, denn auf eine vielfach wiedergekaute Fanfarenparaphrase, deren ursprüngliche Gestalt — selbstverständlich blos der Oberstimme nach mitgetheilt (denn die anderen, selbe begleitenden Stimmen lassen sich ganz leicht errathen und ergänzen) — ungefähr so aussieht:

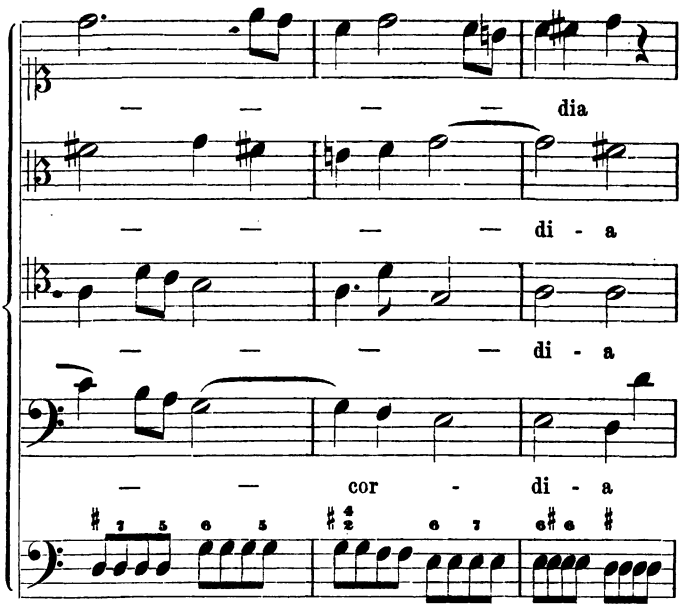


Ist das nicht Gedankenschwindsucht äusserster Potenz? — Kaum um Vieles besser ist es mit der nun folgenden langen und breiten Reihe von Arien bestellt, die erst nach kaum zu erwartender Frist sich bequemen, einem auf 6 Partiturseiten zusammengedrängten Chore Platz zu machen. In diesem (nach Vorausgang einer so merkbaren Abspannung) nicht wenig ersehnten polyphonen Gebilde entrollt sich aber auch wieder ein Stimmungsgemälde ebenso unverstellter Wahrheit, wie ungetrübter Schönheit. Die hier unterlegten Klageworte: „Pietà, mercé, misericordia, o Dio!“ finden in dieser Musik ein Ton- und Stimmungsanalogon, dass kaum treuer vermuthet werden dürfte eingedenk der Zeit und nationalen Geistesbesaitung, aus der es hervorgegangen und eingedenk so vieler trostlos steriler Vorausgänge sowohl in diesem Werke als in anderen derselben Epoche und Autorenvolksthümlichkeit entstammten gleichzeitigen Tonschöpfungen. Ich will als Probe der Haltbarkeit meiner eben ausgesprochenen Ansicht hier eine Skizze der zehn ersten Tacte dieses Chores geben und hier ausser den vier Singstimmen (Raumersparnisses halber füge ich die Orchesterbegleitung nicht bei) blos den bezifferten Orgelbass dem Canto unterstellen, hoffend, beweiskräftig genug mich ausgesprochen zu haben über eine Nummer, von derem guten Geiste ich nicht nur dieses, sondern gar viele bis jetzt schon durchgesehene Oratorienwerke der Wiener Schule durchdrungen wünschte:

(Siehe umstehend).

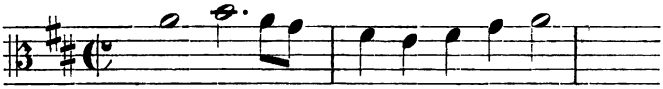
In so probehaltigem Geiste geht es hier bis zum Schlusse fort, der, obwohl gründlich motivirt durch die jenem Tonstücke einwohnende Logik, uns von so manchen vorausgegangenen Hohlklängen schon längst Uebersättigte und nach einer wahren Kernsprache in der That schon äusserste Begehr Tragende doch viel zu schnell herbeigeführt bedünkt. Denn hier fängt die Sprache des ächten Oratorikers erst recht eigentlich an, ihre Schwingen zu entfalten. Dieser gute Geist reflectirt sich auch noch in David's nun unmittelbar angeschlossenem Recitative. Dem Texte genau entsprechend, regt hier eine Reuestimmung, eine Seelenzerknirschtheit ihre Pulse, die selbst mit dem Partiturenleserauge erschaut, schon mächtig ergreifend wirkt und demzufolge schon in dieser Gestalt einen um so nachhaltigeren Eindruck auf den Gehörssinn und durch diesen auf den gesammten Seelen-


Pie - tà — — mercè
Pie — — mi-se-ri - cor-
mercè mi-se-ri - cor-
mercè — miseri-
mi-se-ri - cor- — — —
— dia mi-se-ri - cor- —
cordi - a mi-se-ricor- — —

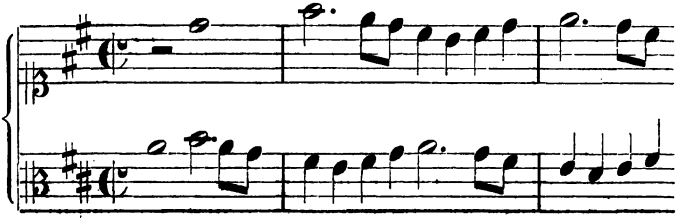


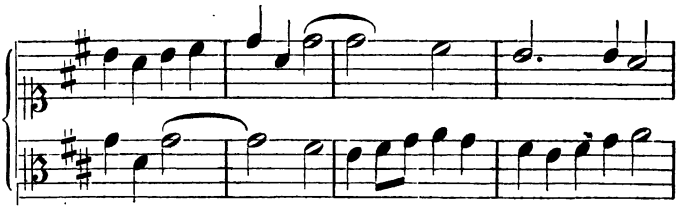
menschen nicht blos in Aussicht stellt, sondern auch entschieden wachruft. Dasselbe gilt von Nathan's und David's nun unmittelbar angeschlossenen Recitativen. Nur wirkt es einigermassen abspannend, durch 9 Folio-partiturseiten eine und dieselbe Tongestaltungsweise in selbstverständlich — analog dem Texte — getragenem, wuchtigem Zeitmasse sich fortschleppend zu gewahren. Und nun vollends noch die 14 Partiturseiten hindurch sich in Rouladen, Solfeggien und Capriolen aller Art ergehende und fortwälzende Arie David's mit ihren kein Ende finden könnenden Schnellläufern und Schnörkeleien. Es ist ein wahres Jammerthal, das uns hier wieder der böse Dämon, absolute Homophonie genannt, vor die Sinne stellt und uns mit brennendem und lechzendem Durste nach endlicher Wiedereinkehr eines Chores oder Orchesterstückes, ja selbst auch nur eines Duettes, Terzettes oder Quartettes vocaler oder vocal-instrumentaler Färbung erfüllt. — Endlich beginnt es wieder chorisch zu tagen, und zwar steuert der Componist hier dem Schlusse zu. Leider erfährt man auch nicht gar viel des Besseren aus diesem 22 Partiturseiten hindurch-

gespannenen „Alleluja Amen"-Chore (D-dur, $^2/_2$ Tact). Statt eines Fugenthema's von lapidarem Charactergepräge fand es der Maestro bequemer und passender, ein winziges Motivchen an die Spitze zu stellen; vermuthlich deshalb, weil dieses schon vom Ursprunge aus nichts anderes ist, wie ein Sequenzen- oder Rosalienstoff, sich daher ganz mühelos und automatenartig hin- und herdrehen lässt, freilich leider ganz ohne Bedacht auf den Umstand, ob diese conversio semplix et commoda Mehreres und Gehaltvolleres herausstelle als ein Gewebe von Schusterflecken und Gemeinplätzen. Denn was in aller Welt soll am Schlusse (eines wenn als Ganzes jemals öffentlich aufgeführt werden sollend — wovor uns übrigens die guten Geister bewahren mögen! — gewiss drei oder gar noch mehrere Stunden beanspruchenden Werkes) ein tönendes Embryo gleich folgendem:



Was will ein derartiger Gedankenspan vollends in dem Falle, wenn ihm, wie hier, schon während seiner allerersten Ankündigung sogleich jede Möglichkeit benommen wird in zusehends höher aufgegipfelter und reicher entwickelter Gestalt in weiterer Folge erscheinen zu dürfen, ja selbst nur zu können. Denn offenbar gelten Engführungen seit Fugengedenken und für ewige Zeiten als äusserste Gipfelpunkte des Fugenprocesses, also ungefähr als Dasjenige, was im Drama und Epos die Katastrophe heisst. Wer aber, wie Meister Porpora, an hier gegebener Stelle, nicht einmal das Ausklingen des Hauptgedankens abwartend, sogleich dergestalt zu arbeiten anfängt,





der bricht sich ja selbst beinahe muthwillig jene mächtigsten Spitzen ab, die er eben erst zum Schlusse einer Mache solcher Art hochgeschwungen halten sollte. Da athmet doch wahrhaftig das Contrathema, mit welchem der Componist auch gleich zum Beginne seines Fugensatzgebildes, also gleichfalls etwas bedenklich vorschnell, in das Feld rückt, eine ohne allen Vergleich plastischere Kraft als dieser zuvor erwähnte pigmäenartige Hauptgedanke. Man urtheile selbst:

Seltsamerweise lässt aber Porpora eben dieses zu einem Fugengrundstoffe ungleich geeignetere Thema, nachdem er demselben auch schon hier nur die Stellung eines accessorii eingeräumt, im weiteren Verfolge seiner Arbeit ganz fallen, ja vollständig abseits liegen. Ueberhaupt macht es sich diese anfänglich mit so augenfällig schwerem Geschütze loslegende sogenannte Fuge — in der ein Halbkennerauge sogar den Torso einer Doppelfuge entdecken zu wollen möglicherweise bereit wäre — in ihrem weiteren Verlaufe ganz ausnehmend bequem und ergeht sich auf einer Sequenzen- und Rosalienebene, deren Länge und Breite alles Mass überbietet. Selbstverständlich erlahmt die Wirkung dieses lang gestreckten Satzes von Schritt zu Schritt. Und so liefert denn dieses Tonstück einen neuen Beitrag zu der Masse jener Dutzendarbeiten, auf die sich die uralte Mähre vom kreisenden Berge und von dem Ergebnisse dieses Actes ganz scharftreffend anwenden lässt. — So ist denn auch dieses Werk ein Sammelsurium von lockenden Versprechungen und Aussichtstellungeu einer vom Ursprunge aus vielleicht reichbegabten, aber viel zu oberflächlich gebarenden Tonkünstlerkraft, die weit besser gefahren wäre, hätte sie

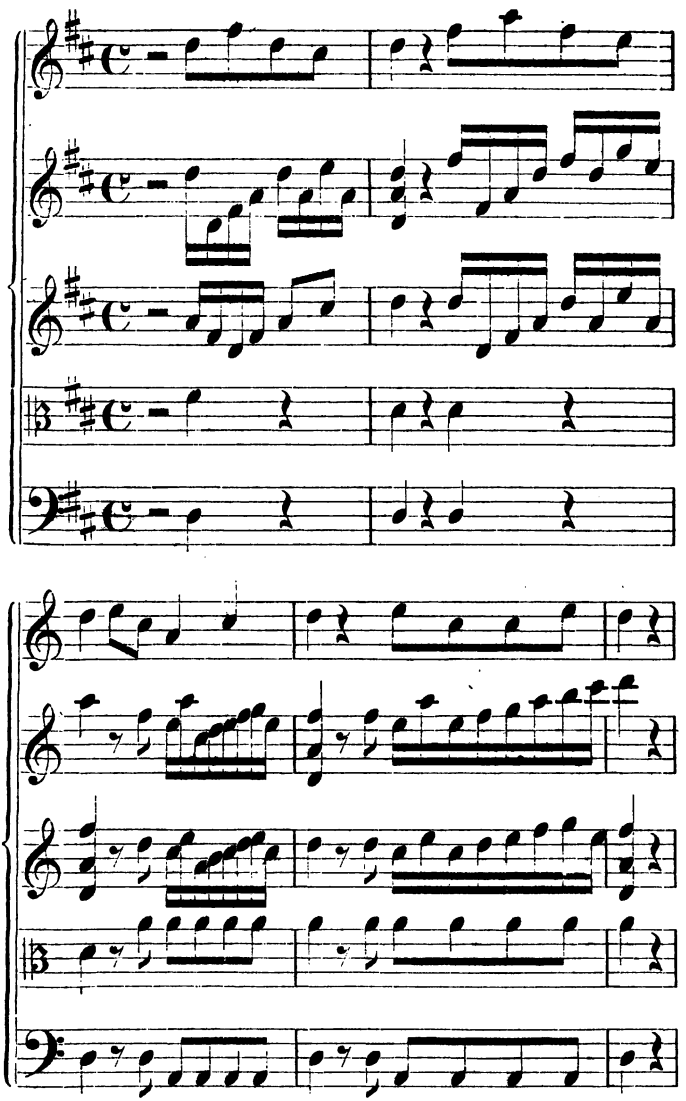
ihr bis zu gewisser Grenze begabtes, ja selbst kundiges Wollen knapperen, gedrungeneren Formen, etwa dem Liede, der Arie, dem Duette u. s. w. oder auf orchestralen Boden sich stellend, etwa der fessel- und formlosen Phantasie, oder vielleicht — eingedenk der im Verlaufe dieses Opus zum Oefteren siegreich durchbrechenden melodisch-rhythmischen Grazie und Pikanterie und selbst hie und da harmonischen Feinfühligkeit des Gestaltens auf dem Felde der Balletmusik bethätigt. Der Musica sacra ist aber durch Halbheiten solcher Art kein Gewinn erwachsen, es wäre denn ein Quantitativer, der aber mit dem Weihebegriffe künstlerischen Fühlens und Erkennens nicht das Mindeste gemein hat. — Eingedenk der im eben zuvor besprochenen Oratorium Maestro Porpora's ungeachtet der ihm anhaftenden Auswüchse und Stagnationen doch hie und da hindurchschimmernder Glanzseiten des Gedanken- und Gestaltungslebens, fand ich mich bestimmt, noch in ein drittes seiner derselben Tongedichtesart einzureihenden Werke einen Blick zu thun. — Dieses führt den Titel: „Il Martirio di San Giovanni Nepomuceno." Der selbem zu Grunde gelegte Text stammt — wie schon oben bemerkt — aus der Feder eines Marchese d'Este Santo Cristin." Die Jahreszahl der Genesis dieses Opus ist — wie schon aus der obigen Inhaltsanzeige der Oratorienwerke Maestro Porpora's ersichtlich — weder auf dem Titelblatte der Partitur, noch in irgend einem anderen katalogischen Werke angegeben. — Hier feiert leider die ausschliesslich homophone, schlecht virtuosenhafte, ausgefahren zopfige Schreibeart ihren vollkommensten Hexensabbath. Der erste Theil dieses Oratoriums bringt ausser einer in ganz nichtssagendem Schnörkelwesen und in Schusterflecksequenzen sich ergehenden, 23 Partiturseiten langen Ouverture (D-dur, $^2/_4$ Tact, Adagio, dann dieselbe Tonart, aber Presto) nichts als eine ganz schwere Menge von Gesangssolosätzen gleichgiltigster Färbung und ebenso geistig indifferenter, dafür aber klanglich um so flitterhafter, popanzartiger, dicht an musikalische Harlekiniade streifender Orchesterbegleitung. Beiden hier verwendeten oder vergeudeten musikalischen Factoren liest und hört man nichts Anderes ab, als dass sie aus der allezeit zum Componiren (dieses letzte Wort im wörtlich strengsten Sinne genommen) aufgelegten Feder eines Meisters

stammen, der niemals wider die Satzungen einer auf das Genaueste stimmgemässer Schreibeart gesündigt; ja, dem im Gegentheile der sogenannte „bel' canto" auf das Engste mit seinem Leben verwachsen war und zwar der Art, dass es ihm gar nicht möglich gewesen wäre, je auch nur eine einzige demjenigen Organe, für das er eben schrieb, widerstrebende Note auf das Papier zu bringen. Nach dem innerlichsten, d. h. charakteristisch-symbolischen, im weitesten Sinne dramatischen Bedeuten dieser im Hinblicke auf technische Ausführbarkeit unläugbar makellos, ja mustergiltig in vorerwähnter Art dastehenden Einzelgesänge Porpora's, wie die meisten seiner auf österreichischem Boden verpflanzten Zeitgenossen (unmittelbare Vorfahren und Nachfolger auf italischer Erde) sucht man in den meisten Fällen ganz vergebens. Der überwiegenden Mehrzahl all' dieser hier vorkommenden Porpora'schen und anderen, theils älteren, theils neueren wälschen Componistenfirmen entstammten Arien, Duetten u. s. w. könnten ganz ungescheut Texte welcher Stimmungsbesaitung immer untergestellt werden, ohne dass die psychologische Nichtübereinstimmung dieser Musiksubstrate unter einander jemals auffällig würde und jemals anders denn ganz gleichgiltig gegenüber den solchen Worten angepassten Tönen sich verhielte. Dieses vollkommene Sichdecken und Durchdringen, diese Immanenz, möchte ich sagen, des haarscharf Charakteristischen im klanglich vollendet Schönen hatte wohl schon in der Altniederländer- und Altitalienerschule, also in jener der musikalischen Asketen, ihre ganz mächtigen Schwingen geregt. Sie ist aber dann in der jenen Hochmeistern unmittelbar nachgefolgten Periode beinahe ganz verlustig und in dem einseitigen Streben nach dem Urbilde des sogenannt Reinmusikalisch-Schönen fast gänzlich auf- und beziehungsweise untergegangen. Erst Genien, wie u. A. Seb. Bach, Händel, Gluck und Mozart haben diesen herrlichen Edelstein, Charakterwahrheit genannt, dem musikalisch schaffenden Leben hoffentlich auf immer wieder erobert. — Man kann und darf dann, nach eben Vorangeschicktem, den ganzen ersten Theil des in Rede stehenden Porpora'schen Oratoriums: „San Giovanni Nepomuceno" vollkommen ungescheut mit Stillschweigen umgehen und es wird wohl genügen, sich allsogleich dem Schlussstücke derselben Abtheilung, als der einzigen viel-

stimmig gehaltenen Nummer dieses Abschnittes mit einigen Worten zuzuwenden. — Dieses letztgenannte Tonstück ergeht sich ungewöhnlicherweise ganz und gar nicht in vocal-chorischer und orchestraler Sphäre zugleich. Es lässt vielmehr den Singchor vollständig schweigen und bringt an dessen Stelle abermals — wie zu Anfange — einen „Sinfonia" überschriebenen Orchestersatz engsten Sinnes. Dieser Satz stellt nichts anderes dar und vor, als einen 12 Partiturseiten sich fortrollenden, durch rasch bewegte Geigen- und Bratschenfiguren umschriebenen ganz gemeinen Fanfarentusch, dessen ganz legale Ausführung dem aus Trompeten, Hörnern und seltsamerweise auch Hoboen geformten Blasorchester zufällt. Dass ein solches Gebaren jede Art Gedanken-Rhythmen- und Modulationsschwunges auf das Strengste aus seinem Bereiche fernhalte und blos dem Gemeinplatze engster Bedeutung das ausschliessende Spruchrecht einräume, daher weder der Würde eines Kunstwerkes im Allgemeinen, noch — und das zwar ganz besonders — der erhabenen Sendung eines Oratoriums nicht im Mindesten die Wage halte, im Gegentheile als das grellste Widerspiel dieser Mission, als ein ihr Erfüllen ganz entschieden unmöglich machendes Treiben sich herausstelle, dies leuchtet wohl genugsam aus eben Bemerktem ein. — Handelt es sich indess um Belege für dieses abfällige Urtheil, so dürfte wohl eine skizzirte Aufzeichnung der 5 Anfangstacte dieser nicht weniger denn nach geistigem Hinblicke symphonisch erfundenen und entwickelten „Sinfonia" und die daran geschlossene, von meinen Lesern wohl gerne auf Treue und Glauben angenommene Versicherung genügen, dass es in solchem Schablonensinne durch das ganze Tonstück, also durch 12 Partiturseiten, genau so fortgehe, wie zu Anfange. — Hier folge denn das wohlfeile Recept, nach dem dieses sic dictum symphonicum gekleistert ist. Ich gebe hier nur den Part des Streichorchesters wieder, beifügend, dass den Bläsern hier keine andere Rolle zugewiesen ist, als eine ausfüllende oder verstärkende:

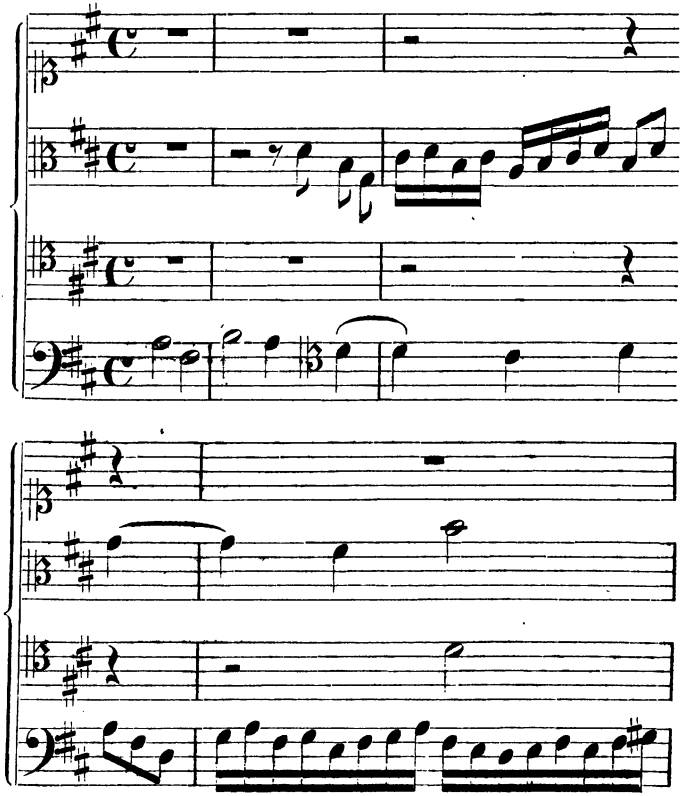
(Siehe umstehend.)

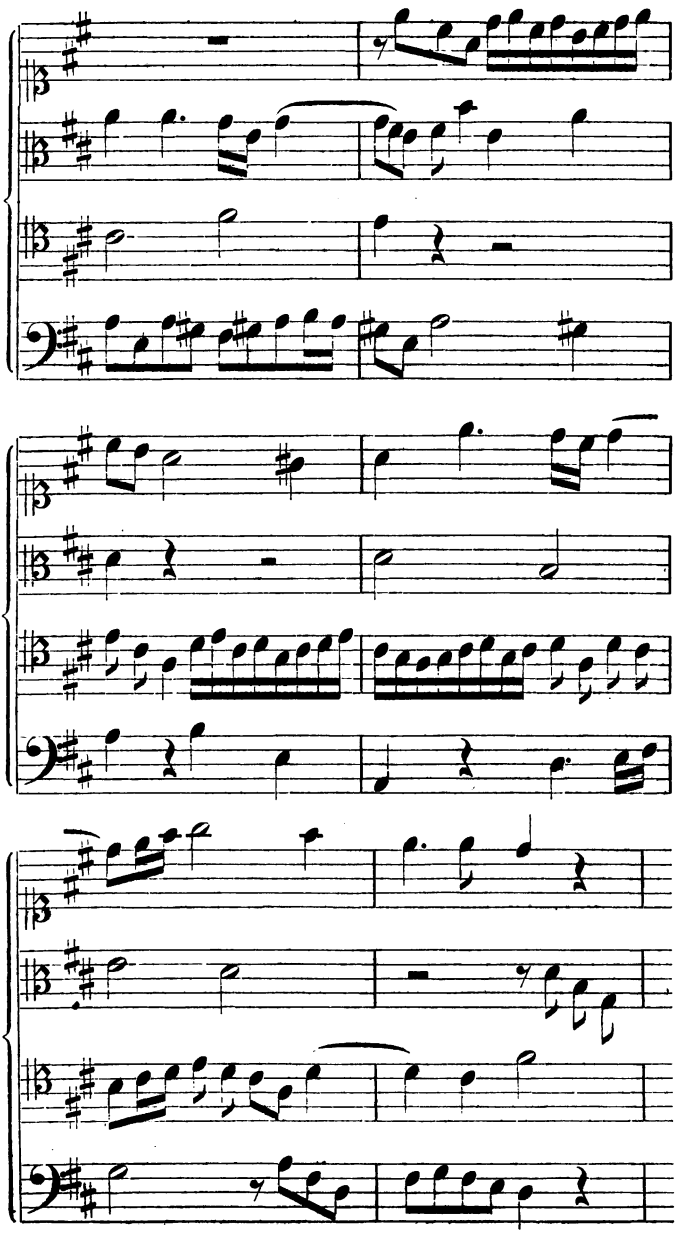
Was von da ab bis zum Schlusschore folgt, ist gänzlich belangloses Getöne. Eine Solostimme löst die andere ab und singt Töne in die Welt hinaus, die weder Farbe noch Zug haben, sondern in das Bereich jener leeren



Redensarten gehören, die überall angewandt werden können und trotzdem eigentlich nirgends hinpassen, weil ihnen jeder geistige Halt und Gehalt fehlt. — Der dieses

Oratorium abschliessende Chor (D-dur, $^4/_4$ Tact) beweist ebenso schlagend die melodisch, harmonisch und selbst rhythmisch oft weitgehenden, ja bisweilen sogar zu höher als gewöhnlichem Fluge sich aufraffenden Schöpferabsichten Porpora's, als er auf anderer Seite zum so- und sovielten Male wieder klar darthut, wie wenig ein Fachvirtuose — der Porpora, der Meistersänger und Gesangspädagoge, doch ohne alle Frage gewesen — den Beruf zu einem musikalisch-plastischen Bildner besonders dann in sich getragen und zu bethätigen vermocht habe, sobald er auf dem Gebiete strenger Satzformen sich bewegen und innerhalb dieser letzteren schalten und walten wollte. Was stellt denn eigentlich — sei mir die Frage erlaubt — ein also aussehender Torso vor?



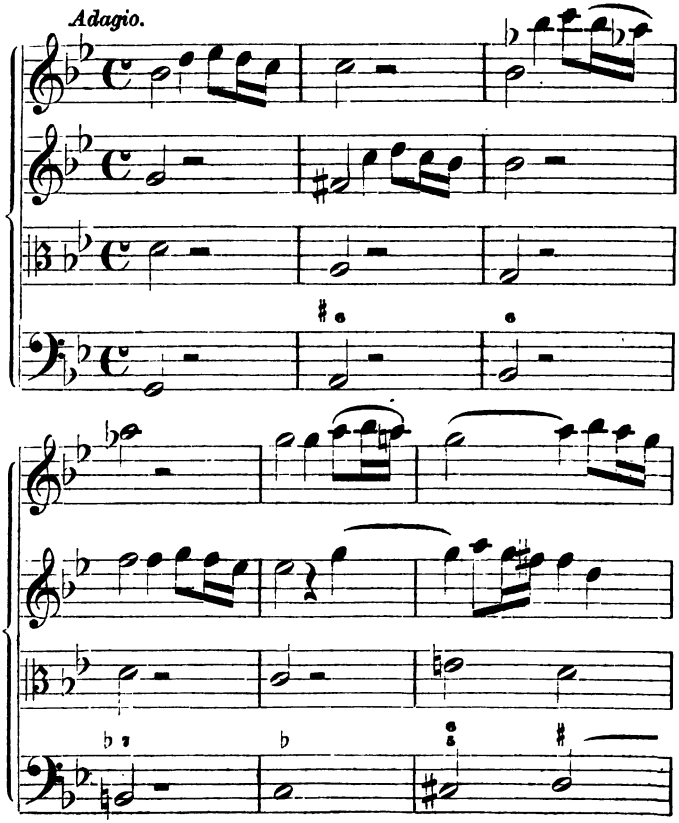


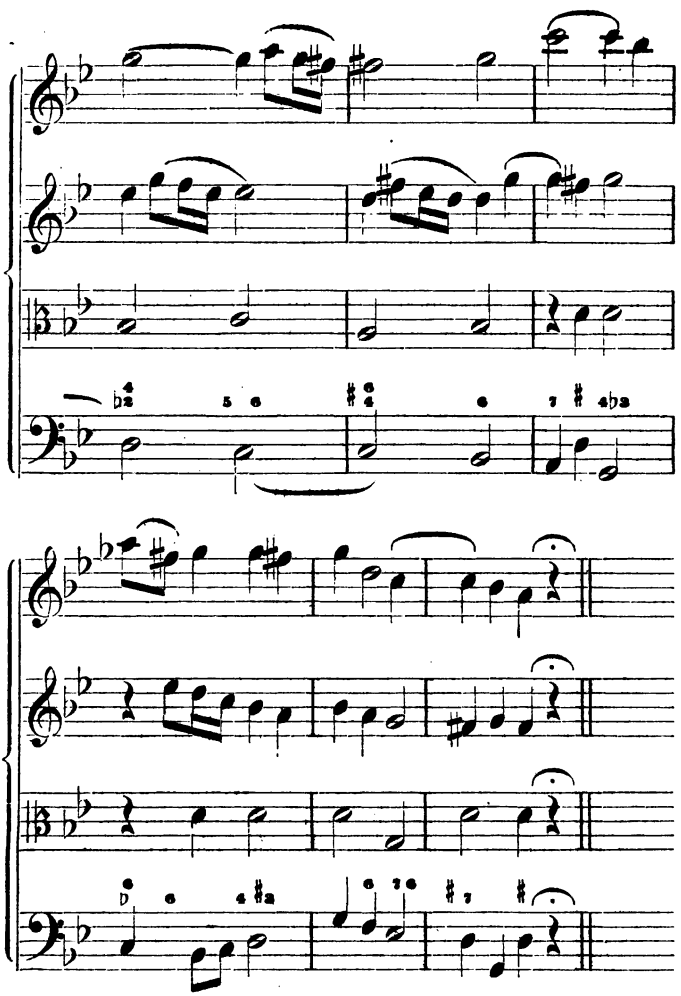
Soll aus derartigem Anlaufe etwa eine Doppelfuge, oder ein Kanon, oder nur ein mit contrapunktischen Formen oder Formeln blos hin- und herirrlichtelirender oder kokettirender Satz werden? War Letzteres des Componisten Absicht, dann hat er selbe durchgreifend erfüllt. Denn ebenso aphoristisch, wie in obigem Notenbeispiele, geht es durch den ganzen 27 Partiturseiten fortgeschleppten Satz weiter. Allein, um ein Mischwesen solcher Art auch selbst nur einigermassen wirkungsvoll hinstellen zu können — wie dieses z. B. Mozart in seinem „Misericordias Domini", oder, wenn man will, auch im Schlusssatze seiner sogenannten „Jupiter-Symphonie" auf das Meisterlichste und dichterisch Begeistertste ausgeführt hat — ist vor Allem ein in hohem Grade spannender und zu den mannigfachsten Verflechtungen Anlass gebender thematischer Grundstoff von Nöthen. Was aber hier grundgedanklich vorliegt, klingt selbst, in Porpora's Vorzeit uns einzuleben versuchend, der Art ausgefahren, oberflächlich, geist- und stimmungslos, dass man gar nicht begreift, wie ein sonst intelligenter Kopf von Porpora's Gepräge, und besonders ein Sängergemüth seiner so vielfach gerühmten Innigkeit, nur um des Himmels willen auf solchen alten Tand und Trödel noch gerathen konnte. Und ganz abgesehen von dem hier so beharrlich festgehaltenen Standpunkte des unbedingt gemeinplatzartigen Tontreibens, ist der hier zu Grunde gelegte Themenstoff nicht einmal jenem Material beizuzählen, das sich besonders gefügig erwiese der Anwendung spannender contrapunktischer Gestaltungsweisen, zu denen unter Anderem das Umkehrungs- oder doppelt- und noch mehrfach contrapunktische, das Vergrösserungs-, Verkleinerungs- und kanonische (Engführungs-) Verfahren gehören. Es liegt im Gegentheile in diesem oben skizzirten Themenabrisse vielmehr etwas Hartes, Sprödes, nicht recht von der Stelle Kommendes nach einer Seite, während nach einem anderen Gesichtspunkte wieder etwas Geschwätziges, Altweiberhaftes, unwürdig Faselndes sich in eben diesem Torso kundgiebt. Und nun stelle man sich noch zum äussersten Ueberflusse solchen Kleinigkeitskram, wie er hier vorkommt, als musikalisches Substrat eines Textes vor, der vom Lobe und Preise Gottes und von der befeuernden Wirkung des Heldentodes auf das Gemüth spricht. — So ist denn auch Porpora nur in den seltensten

Fällen derjenige musikalische Oratoriker des italienisch-deutschen Südens, der auf die Nachwelt zu kommen verdiente; es wäre denn als ein in der Masse Derjenigen Mitzählender, der die Maschine des Tönebildens forttreiben hilft. Dass mit solchen Kärrnern dem eigentlichen Wesen der Kunst und ihrem Sichentwickeln kein eigentlicher Fortschritt erwächst, liegt ebenso auf flacher Hand, als dass man solcher Erscheinungen höchstens nur mehr im Sinne eines Historikers oder Antiquitätensammlers gedenken kann und darf. Auf künstlerische Allgegenwart können selbstlose Formalisten solcher Art, wie eben Porpora und die meisten aus jener trostlosen Epoche, die zwischen den Altitalienern, Altdeutschen und zwischen den wirklich grossen Neueren und Neuesten des Tonschöpferreiches liegt, keinen wie immer gearteten Anspruch geltend machen, mag ihnen auch sonst für das Ergehen in knapperen Formen noch so viel Aussengeschick und noch so vielverheissende Begabung einwohnen, wie man dies unter Anderen auch selbst Porpora, dem Oratoriencomponisten, soferne er eben nur als Detailstimmungsmaler, nicht aber als Charakter- und Situationszeichner in grossen Zügen und noch minder als Contrapunktist hervorgetreten ist, mit allem Nachdrucke zuzuerkennen sich innerlichst gedrängt fühlt und erkennt.

Antonio Bononcini (S. 81 erwähnt) war geboren um 1658 zu Bologna oder Modena. Sein Sterbejahr ist nicht zu ermitteln; ebensowenig derjenige Ort, innerhalb dessen Mauern er aus dem Erdenleben gegangen. In gleichem Masse schwankend sind die Angaben über die Orte und Zeitepochen seiner Künstlerstellungen. — Die kaiserliche Hofbibliothek zu Wien verwahrt in ihrer Manuscriptensammlung fünf Oratorienpartituren seiner Arbeit. — Die Titel derselben lauten wie folgt: 1701 „La Conversione di Maddalena"; Text von Riccardo Rodiano. (Köchel macht bei Anführung dieses Dichternamens ein Fragezeichen). 1707 „Il Trionfo della grazia, ovvero la conversione di Maddalena". Textverfasser unbekannt. 1709 „La Decollazione di Giovanni Battista"; Text von Domenico Filipeschi. 1711 „L' Interciso"; Text von Nunzio und Stampiglia. Endlich 1737 „Ezecchia"; Text von Apostolo Zeno. — Der das an erster Stelle genannte Werk Maestro Bononcini's einleitende Orchestersatz, G-moll, $^4/_4$ Tact, Adagio, dann dieselbe Ton- und Tactart, aber

Allegro, möchte wohl am Treffendsten als ein für sich dastehendes Oratorium in nuce zu bezeichnen sein. — In allen bisher von mir durchgesehenen, dieser bestimmten Phase und Schule entstammten Tonwerken dürfte wohl kaum eine von durchgängig so weihevollem Geiste beseelte Nummer aufzutreiben sein, als dieses specielle Tonstück. — Statt aller redensartenhaften Anpreisungen ziehe ich es vor, dieses Bononcini'sche Orchesterstück — mindestens seinem grundgedanklichen Inhalte nach — für sich selbst sprechen zu lassen; und gebe denn zu diesem meine Leser wohl sattsam aufklärenden Behufe einen Abriss des ersten, und die Themenskizze des zweiten Theiles dieser „Sinfonia" in Noten wieder:



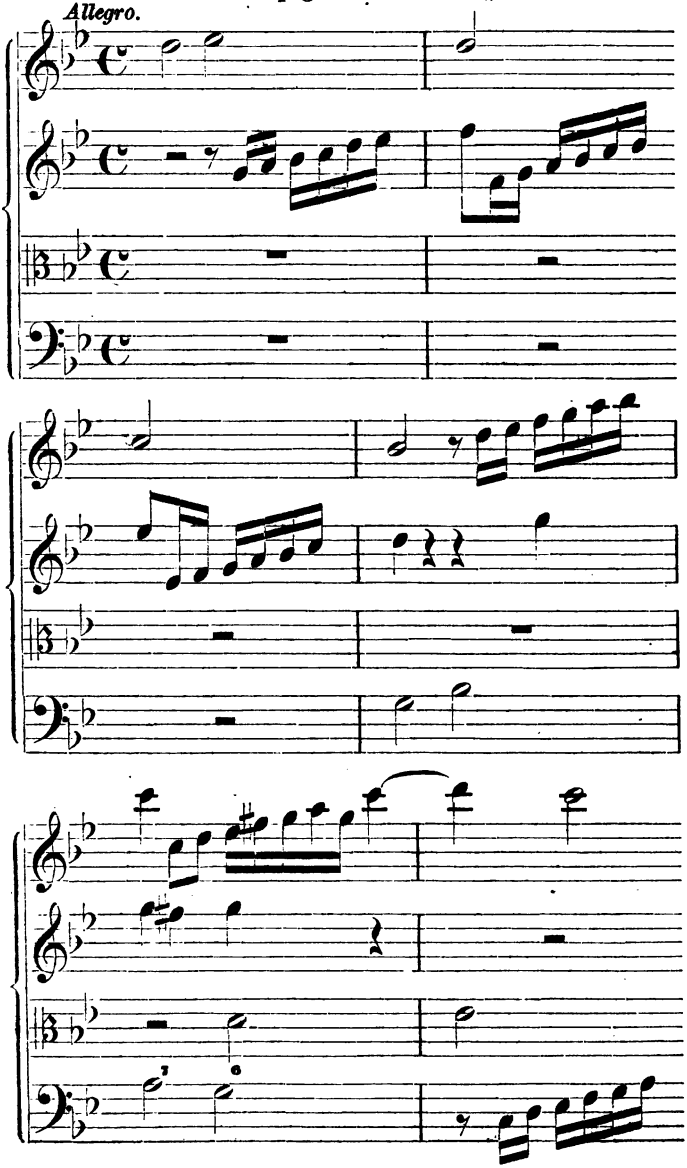


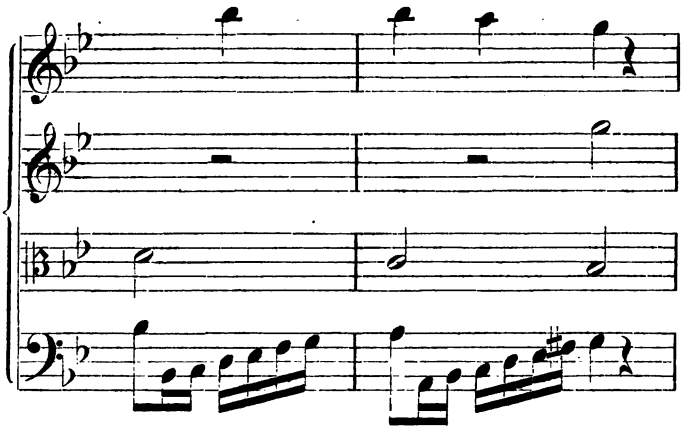
(Die Themenskizze des zweiten Theils dieser Sinfonia s. S. 273.)

Aus diesem Torso dürfte sich wohl schon ein gewisser elegischer, also mit der hier textlich bedingten Büsser- und Reuestimmung genau übereinstimmender scharf charakteristischer Zug entnehmen lassen. Da aber eben diese

Eigenschaft gar so selten anzutreffen ist in den Oratorienwerken jener Schule, die zwischen Oesterreich und Italien gleichsam geistig oscilirt, der also jedweder geistige Mittelpunkt gänzlich abgeht, so ist es, glaube ich, dringendste Pflicht, eben jene wenigen Stellen, in denen dieses klarere Schauen in die hehre Aufgabe eines Oratoriums sich sprechender als gewöhnlich bethätigt, mit um so gehobenerem Nachdrucke jenen Werken gegenüber an den Tag zu legen und aus ihnen den Beweis zu liefern, dass es gar manchen Componisten, die geistliche Musik schrieben, eben nicht an Begabung und ebensowenig an Können, wohl aber an Charakter-, Gesinnungs- und Willensfestigkeit und an dem gehörigen Ernste gefehlt hat, dem die durchgreifende Erfüllung seiner Aufgabe über Alles hoch steht; also weit höher noch, als der leidige Ohrenkitzel und Weltbeifall. Dieser letztere war aber nur allzu häufig der alle anderen höheren Lebensbeziehungen ausschliessende Götze der meisten Wiener und fast aller italienischen Oratorien- und Kirchencomponisten, die aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammen. Und leider ist es seither um die Pflege dieser beiden Zweige des schaffenden Musiklebens weder in Oesterreich, noch in Italien viel besser geworden. In diese Zonen ist bis jetzt weder das von den Altniederländern und Altitalienern, noch das von Bach, Händel und Mendelssohn ausgegangene Licht übergeströmt. Noch bei Weitem gleichgiltiger, ja widerwilliger erweist sich Neu-Italien und Neu-Oesterreich gegenüber den Bestrebungen und Thaten der in ihrer Art grossen, ja einzigen Oratoriker Berlioz und Liszt. Wenn ich in diesem Zusammenhange eine so hehre Erscheinung gleich Beethoven todtschweige, so begründet sich dies in der Thatsache, dass, so gross dieser Allgenius als Symphoniker, Opern-, Kammer- und sogar als Kirchenmusikcomponist (siehe dessen mit 53, 86 und 123 bezifferten Werke) auch immerhin dastehen möge, ebenso zweifelhaft seine Stellung als Vertreter des specifischen Oratoriums sich jedem unbefangenen Blicke, und zwar aus innerster Nothwendigkeit, ergeben hat. In den bis jetzt besprochenen oratorischen Tonwerken der theils aus Oesterreich stammenden und dort sesshaft gebliebenen, theils italienischem Boden ursprünglich entsprossenen und nach Oesterreich übergewanderten Oratoriker regiert leider noch immer der Drang nach dem „plaudite omnes". Dies gilt selbst von jenen

Skizze des Hauptgedankens der „Sinfonia“.





aus der Wiener-italienischen Schule hervorgegangenen Tonschöpfungen, die unmittelbar für die geweihte Stelle, für den specifischen Gottesdienst bestimmt gewesen sind.[10])

Erwägungen solcher Art drängten sich mir schon sehr häufig bei dem Durchblicke dieser nach Janus-Art bald Italien, bald Deutschland anschielenden sogenannten Oratorienwerke auf. Von der Mehrzahl derselben lässt sich, analog dem „lucus a non lucendo", die Variante „oratorium a non orando", oder noch besser jene „ab impossibilitate orandi vocatum musica ista oratorium" mit vollem Rechte als einzig haltbar und auf die meisten dieser Werke anwendungsfähig vertreten.

---

[10]) Genien wie J. Haydn und Mozart — theilweise sogar auch der im Allgemeinen ungleich asketischer besaitete Michael Haydn — sind wohl als die ärgsten Sünder wider den oratorischen und speciell kirchlichen Tongeist zu vervehmen. Denn ihnen hätte, eingedenk der Zeit ihres Lebens und Wirkens, schon dasjenige Licht aufgehen können und sollen, das im Hinblicke auf oratorisch-kirchliches Tonleben schon längst in den Werken der grossen Alten aus den Niederlanden und aus Italien, wie nicht minder in den hehren hierher bezüglichen Schöpfungen der grossen älteren Germanen, u. A. eines Dietrich Buxtehude, Heinrich Schütz, Prätorius, Rolle, Homilius u. s. w., vollends aber in den erhabenen musikalischen Tempelbauten eines Sebastian Bach schon längst seinen Glanz um das musikpflegende All verbreitet hatte. Was nun insbesondere die Oratoriker und Kirchenmusikvertreter J. Haydn und Mozart anbelangt, so schien es diesen beiden in Bezug auf Melodienerfindungsgabe wahrhaft lucullisch bedachten Naturen weit bequemer, ohne Wahl und Sicht in den ihnen verfügbar ge-

Um nun auf die Partitur des Bononcini'schen Oratoriums „la conversione di Maddalena" nach diesem wohl sattsam motivirten Angriffe wieder zurückzukommen, so folgt dem oben besprochenen polyphongehaltenen Orchesterstücke nach schon oft gerügter, übler Gewohnheit der Oratorien- und Kirchencomponisten damaliger Epoche wieder eine lange Reihe und schwere Menge nichtsbedeutender homophoner Sätze, die uns nur Töne bald mehr, bald minder, bald ganz und gar nicht anziehender, sondern vielmehr gründlich abspannender Art vernehmen, uns aber durchaus unaufgeklärt lassen über den ihnen zu Grunde liegenden tieferen Sinn. Denn alle hier vorkommenden Arien ähneln einander nach formeller und ideeller Richtung so sprechend, dass von einem Hinstellen der einzelnen Charaktere gemäss ihrer Stimmungseigenart gar nichts zu verspüren, es daher ganz gleichgiltig berührt, welche der hier eingeführten Personen, eben singend und vom Orchester begleitet, auftreten möge, ob also Maria Magdalena, die Trägerin des ganzen Stoffes, oder Martha, oder die beiden zu antithetischer Fassung und Durchführung doch einen so spannenden Anlass gebenden, allegorisirt hingestellten Gestalten

---

stellten Gedankenquell oder Schacht zu tauchen oder zu greifen und die auf gut Glück erbeutete Welle oder Stolle zu verwerthen oder zu vervielfältigen, als erst lange Zeit hindurch in Erwägung zu ziehen, ob dieser musikalische Fund auch der Aufgabe, dem Charaktergepräge, dem Situationswesen des musikalisch Darzustellenden entweder textlich oder bezugnehmend auf ein in ungebundene Redeform gekleidetes Programm entspreche und zuwidergehe. Das Aphorisma, der augenblickliche Einfall ist in den Werken jener beiden Musikgedankencrösusse die erste, ja einzig massgebende Instanz. Nun ja! Freiheiten solcher Art konnten sich eben so musikalischgedanklich luculleuhaft besaitete Naturen, gleich Haydn und Mozart, gestatten, ohne durch ein solch' leichtfertiges Verfahren, sei es auch nur die geringste Einbusse an Weltruhm, der ihnen ja sicher war, befürchten zu müssen. Allein wie steht es um jene vielen vor, zu gleicher Zeit und nach diesen ohne Frage hoch genialen Allerweltsmusikleuten und sogenannten Klassikern emporgetauchten Dii minorum gentium oder gar um den kaum übersehbaren Tross jener Mittelmässigkeiten, die auch vom Drange gequält waren, ihr oft sehr leicht wiegendes Quentchen an Gedankenerfindungs- und Gestaltungsgabe ad majorem publici vel profani vulgeris gloriam möglichst weithin zu verbreiten! Jene „Armen im Geiste", denen unter vielen Anderen auch fast alle aus Italien stammenden und nach Wien übergewanderten oder von Jugend auf in Wien sesshaft gewesenen

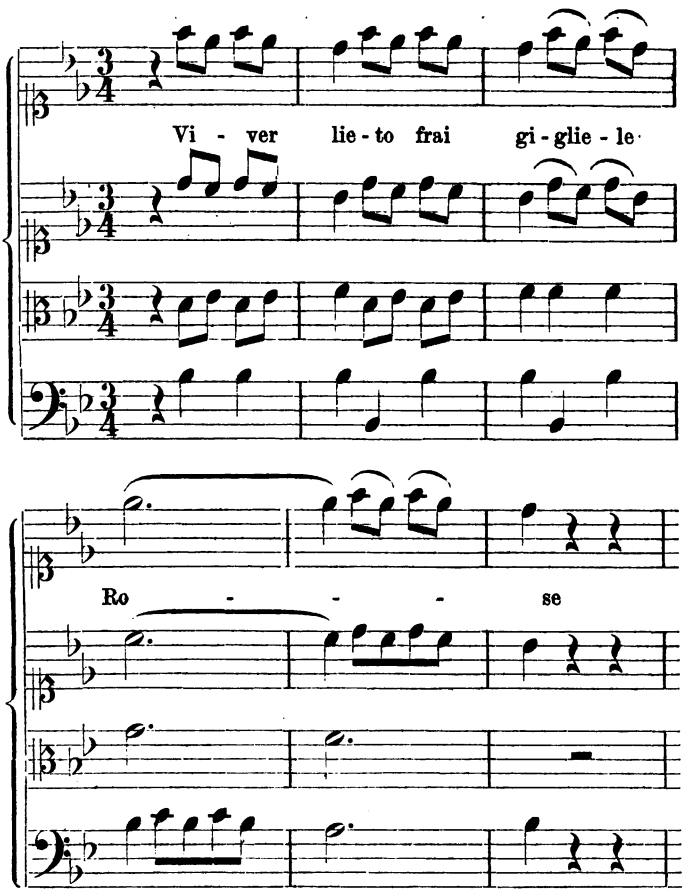
„Amor divino“ und „Amor profano“. Ich zählte vom Schlusse der vorgesprochenen „Sinfonia“ bis zum Wiedereintritte eines polyphonen Satzes vocal-orchestraler Färbung nichts mehr und nichts minder als achtzehn dicht aneinander gedrängte Arien. Diese Thatsache spricht, meines Erachtens, sich selbst das genügendste Verwerfungsurtheil; mag man nun vom streng oratorischen, oder selbst auch blos vom ganz allgemein gehaltenen dramatischen Standpunkte ausgehen und das im Grunde beiden soeben genannten Arten angehörende Bononcini'sche Werk betrachten wollen. Und selbst dieser uns von so langwieriger Qual endlich erlösende Satz ist nur ein instrumental begleitetes Gesangssoloquartett, nicht etwa ein wahrhaft sehnsuchtsvoll erwarteter voller Chor. Auch hier waltet keine Spur irgend einer feineren Charakterzeichnung. Zudem liegt auch etwas beinahe tödtend Monotones und Sprödes nach gesanglicher wie nach rhythmischer Seite in nachstehendem Thema, dessen 5 Tacte umfassende Hauptgruppe hier zur Probe Platz finden möge:

(Siehe nebenstehend.)

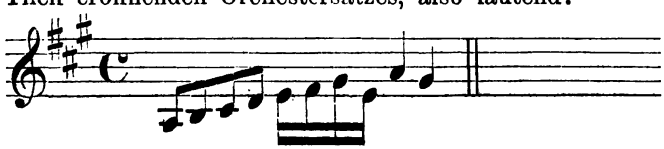
Mit diesem lahmen Tondinge schliesst der erste Theil dieses Oratoriums ab. In weiterer Folge bemüht sich zwar der Componist, aus diesem Stoffe Etwas gestalten zu wollen. Er versteigt sich sogar zu imitatorischen Hin- und Herdrehungen der schon im ersten

---

Oratorien- und Kirchenmusik-Componisten des 17., 18. und leider auch des 19. Jahrhunderts angehören, brachte wohl der Drang, immer möglichst gefällig und leichtdurchsichtig, daher zumeist homophon und ohne Bedachtnahme auf den zu Grunde gelegten Text, blos alles ihnen eben Einfallende oder durch den Sinn Fahrende dem Notenpapiere anzuvertrauen, keine solchen Lorbeeren, gleich jenen, die Haydn und Mozart zu Theil geworden. Nur allzubald hatten sie sich als talentlose Musikmacher entpuppt, oder als Götzenanbeter und Sclaven leichtfertiger Denkart gegenüber jeder eben ihr Scheinleben fristen wollenden, daher vom Ursprunge aus schon geistig todtmatten oder schon erstorbenen Flügel aus eitlem Trotze demungeachtet zu regen ängstlich beflissenen jedesmal herrschenden Mode. Doch selbst das Volk, dem zu Liebe solche Componistenleute doch an Notenköpfen so viele in die Welt gestellt, liess sie sinken uud vervehmte sie zu permanenter Archivs- oder Bibliothekenruhe. Ein Mehr an Lohn ihres buhlenden Mühens um die Weltgunst haben diese Sibaritenund Schmarotzergeschöpfe unter den Componisten, diese Chamäleone ihrer bestimmten Art doch in der That nicht verdient.



Tacte als vornehmstes Glied des Ganzen sich hinstellenden Achtelnotenfigur. Allein was hilft alles Nergeln an einem todtgeborenen Körper? Aus Nichts wird einfach wieder nichts. Genau dasselbe Bedenken hege ich wider den womöglich noch spröderen Stoff des den zweiten Theil eröffnenden Orchestersatzes, also lautend:

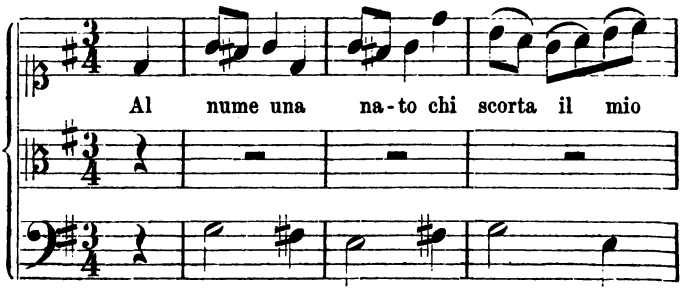


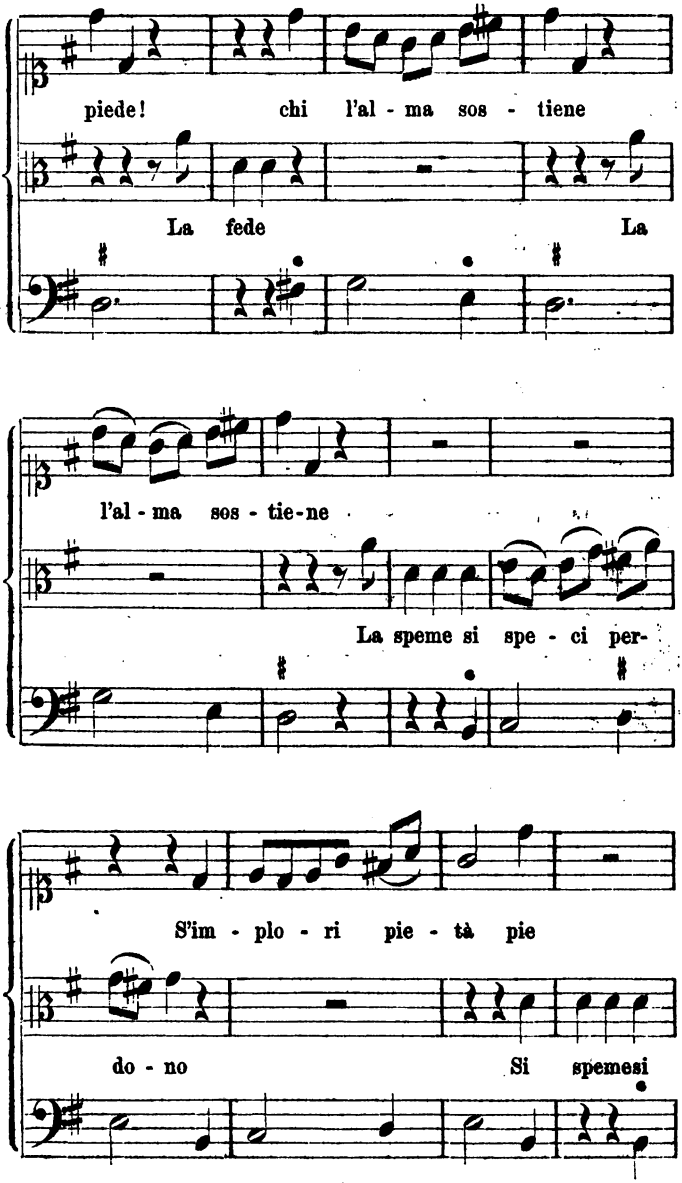
Mag auch der Componist jene 4 Partiturseiten, die er mit der Entwickelung eines solchen thematischen Inhaltes füllt, allerlei sogenannte Kunstgriffe der Contrapunktik anwenden, um die Hörer und Leser zu ködern und zu spannen, so steht doch vor Allem fest, dass aus dem eben mitgetheilten Notenbeispiele kein eigentlich musikalischer Gedanke, sondern höchstens eine allerdings nicht wenig elastische Figur sich herausstellt. Uebrigens hätte sich selbst aus diesem Embryo nach contrapunktischer wie nach rhythmischer Seite hin weit Mehreres und Tiefgehendes gestalten lassen, als es dem Componisten hier gelungen ist; möglicherweise hat er auch nicht beabsichtigt, Besseres zu geben. Der Maestro findet sich hier mit seinem Themen-Torso ganz bequem und wohlfeil ab; indem er Anfangs Miene macht, ihn imitatorisch durch alle Stimmen zu führen, so weicht im weiteren Verlaufe dieser „Sinfonia" aber gänzlich von diesem Verfahren ab und beschränkt sich darauf, lediglich die ersten Geigen, Violoncelle und sporadisch auch die Contrabässe mit dem blossen Wiederholen dieses einactigen Gedankenabfalles oder Spanes zu betrauen, den zweiten Geigen und Bratschen aber lediglich eine Füllselrolle zuzuweisen. Solchergestalt manifestirt sich denn dieser Orchestersatz in All' und Jedem als ein dürftiges, wirkungsloses Machwerk. — An diesen Satz reiht sich wieder eine Sechszahl breitgesponnener Einzelgesänge, die — wie das meiste in den Werken dieser Componistenklasse von solcher Art Vorkommende — nichts sagen will, daher nach jeder Richtung spurlos verpufft. — Auch das sehr breit gedehnte Duett zwischen Magdalena und Martha (G-moll, $^6/_8$-Tact) bietet kein Interesse. Denn es ergeht sich in leeren, mit der Charakterfärbung der beiden es tragenden Personen in gar keiner nachweisbaren Verkettung stehenden Redensarten. Auch ist es kein eigentliches Duett, sondern ein zwischen zwei einander ablösenden Singorganen sich bewegendes Solo. Eigenthümlich, doch dem Charaktergepräge des Textes ganz und gar widerstrebend, berührt hier die 10 Partiturseiten hindurch beharrlich festgehaltene ganz dunkle, auf Bratschen, Violoncelle und Contrabässe eingeschränkte Orchesterbegleitung. Demungeachtet besagt aber der Text ganz unzweifelhaft: „Goderà nè sacri arderi sempre lieto il tuo pensier". So spricht nämlich Martha zur

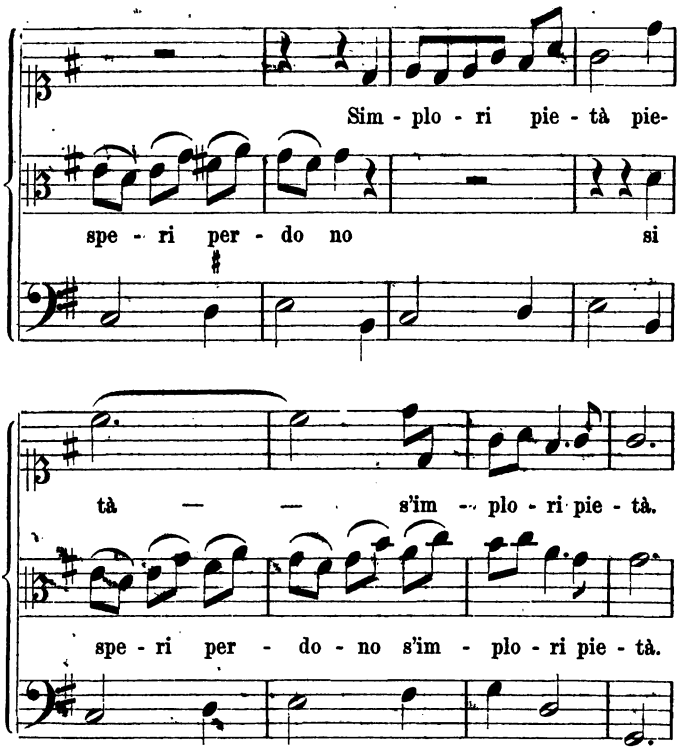
Maria Magdalena. Als aber endlich diese letztere selbst das Wort nimmt und ihr gedrücktes Gemüth in den Frageruf ausströmt: „Senza riso e venza onori come mai poss' io goder?" da fällt mit einem Male das ganze Streichorchester und sogar die Orgel mit einem nichts weniger als düster gefärbten Tutti ein. Ich frage: wie reimt sich das zusammen? Erinnert ein solches Verfahren nicht an die leichtfertige Opernmache so manchen modernen Italieners und Franzosen, der Sterbe- oder Verzweiflungsscenen und ähnlich erregte Vorgänge des Seelenlebens nach Tänze-Art begleiten lässt? — Nachdem man sich zum so- und sovielten Male durch etliche dem Gebiete absoluter Homophonie entstammte Wälle und Steppen fortgewunden, erscheint endlich einmal ein polyphon aussehendes Tonding, nämlich ein Terzett zwischen Magdalena und den beiden allegorisch hingestellten „amor' divino" und „amor profano" (C-moll, $^6/_8$ Tact, Andante). Allein auch dieses Tonstück rechtfertigt nach keinem Hinblicke den ihm beigelegten Gattungsnamen. Denn auch hier findet man nur einen Wechselgesang zwischen den drei soeben angeführten Personen, doch keine einzige Stelle ihres irgendwie organisch ineinandergreifenden Wirkens. Auch ergehen sich diese drei ihrem Charaktergepräge zufolge doch so scharf von einander abgemarkten Typen in ganz gleichgiltigen, vollständig ausdruckslosen, daher auch selbstverständlich eindruckslosen Floskeln, die wieder mit dem schwermuthspathetischen Texte nicht das Mindeste gemein haben, worin es unter Anderem heisst: „Pensieri, che dite, risoluer conuie ne di pianger' penando, di rider' scherzando, di franger' d' amore l' indegne, ma le dolci catene" u. s. w. Da geht ja allerdings ein Kampf der Gefühle vor; während sich die Musik trotzdem nicht blos in ganz indifferenten Tonphrasen, sondern stellenweise sogar in hier doch auf das Entschiedenste unpassenden, sinnwidrigen, hohl äusserlichen Schnörkeleien (theils den beiden Singstimmen, theils den Begleitungsorganen, hier also den Streichbässen zugewiesen) ganz behäbig ergeht. — Diesem Satze folgt wieder eine ganz schwere Menge von Arien, die mit dem ihnen unterlegten Texte entweder auf ganz gleichgiltigem oder auf entschieden gespanntem Fusse stehen und auch vom specifisch musikalischen Standpunkte aus besehen, kaum mehr denn hohle Redensarten zu bieten wissen. Ich darf denn unbedenklich

52 dicht beschriebene Partiturseiten dieses Werkes in meiner Besprechung desselben überspringen, nachdem ich mich durch Selbstbesehen von der Thatsache überzeugt habe, dass aus ihnen gar nichts zu holen und durchaus kein Licht mit der Analyse ihres dürftigen Inhaltes aufgesteckt wäre. — Merkwürdigerweise schliesst dieses Opus mit keinem Chore ab, sondern mit einem zwischen Magdalena und Martha getheilten Zwiegesange (G-moll, $^3/_4$ Tact, Largo), der übrigens 24 Tacte hindurch blos von der Orgel und wahrscheinlich auch durch verstärkte Streichbässe begleitet wird. Erst dann tritt das gesammte Streichorchester in vereinte Wirksamkeit mit den beiden Singstimmen und führt diese Mission bis zum Abschlusse des Duettes und hiemit auch bis zu jenem des ganzen Oratoriums durch. Die hier geschilderte Situation hätte einem psychologisch scharf denkenden und zum Dramatiker wie zum Symboliker berufenen Tondichter wohl reichen und spannenden Zeichnungsstoff geboten. Denn es heisst hier wörtlich:

Madalena: „Al nume umanato, chi scorta il mio piede?“ Marta: „La feede.“ Madalena: „Chi l'alma sastiene?“ Marta: „La speme si speri perdona.“ Madalena: „Simplori pietà.“ Marta: „Chi sprona il desire?“ Madalena: „L'ardire.“ Marta: „Chi affida il tuo cuore?“ Madalena: „L'amore.“ Madalena, Marta: „L'amore, che diffende di Dio la beltà.“ — Bononcini hat sich aber auch durch diese hier vom Dichter so klar — ich möchte beinahe behaupten: nach sokratischer Art — gezeichneten Seelenvorgänge nicht aus seinem absoluten Musikerpflegma bringen lassen und eine sehr auf flacher Hand liegende Sangweise hingestellt. Hier nur eine flüchtige Probe, aus der sich wohl das bedenklich Matte eines solchen Schlusses klar genug feststellen dürfte:

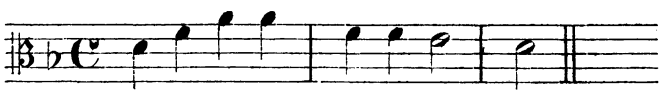



piede! chi l'al - ma sos - tiene
La fede La
l'al - ma sos - tie-ne
La speme si spe - ci per-
S'im - plo - ri pie - tà pie
do - no Si spemesi



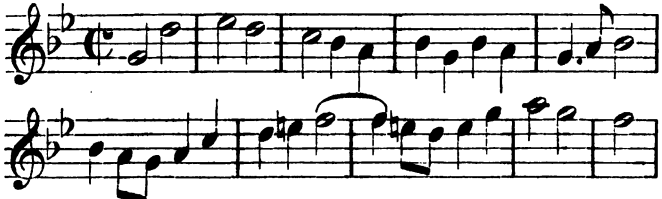
Was nun bis zum Schlusse des ganzen Opus noch folgt, ist nichts als eine unbedeutend veränderte Wiederholung des bereits eben ausführlich Mitgetheilten. — Dass ein so matter Abschluss die schon nach der Durchsicht des vorangegangenen in mir so ziemlich festgestellte Meinung, dieses Werk gehöre einfach zu den todtgeborenen, noch um ein Merkliches bestärkte, dürfte mir wohl jeder Leser dieser Zeilen auf das Wort glauben. — Noch leichtfertiger, oberflächlicher, gedanken- und stimmungsloser verfährt Bononcini nach stofflicher wie formeller Seite in seinem 1707 getagten Oratorium „Trionfo della grazia, ovvero la conversione di Maddalena". Hier enthält er sich (schon von der „Sinfonia" an begonnen bis zum Schlusschore) vollständig aller Charakterisirung und Individualisirung der einzelnen in seinem Opus vor-

kommenden Gestalten. Das wäre eben keine neue Schattenseite; denn diese hat ja Bononcini mit sehr vielen seiner Zeitgenossen und Landsleute gemein. Es beschränkt sich aber auch sein contrapunktisches und thematisches Arbeiten in diesem ganzen Werke lediglich auf das ganz mechanisch vollbrachte Weiterrücken und Schieben, oder auf das unveränderte Wiederholen ganz eng und knapp begrenzter, kaum einen Tact umfassender Gedankenspäne. — Anlangend die Schlussnummer dieses Oratoriums, so möchte ich selbe nur im uneigentlichen Sinne als einen Chor bezeichnen. Denn strenggenommen ist sie nur ein zwischen den drei in diesem Werke einzig und allein beschäftigten Personen — also zwischen Maria Magdalena, la Penitenza und la Gioventù — getheiltes Terzett (D-moll, $^4/_4$ Tact, Allegro). Ueberdies entschlägt sich dieses Tonstück leider auch sowohl alles feinsinniger und gründlicher zu Werke gehenden Individualisirens der drei an der Ausführung des ganzen Werkes betheiligten Charaktere, als auch all und jedes über die engste Sphäre der blos imitatorischen — also nicht fugirten — Durchführung hinausgehenden Contrapunktirens. Und selbst innerhalb dieser äusserst knapp gezogenen Grenze vermisst man in diesem Schlussstücke jede irgendwie, sei es nun melodisch, harmonisch oder rhythmisch, spannendere Art des Tongestaltens. Das thematische Fundament, auf dem dieses ziemlich lockere Tongebäude ruht, ist — um mich möglichst euphemistisch oder milde auszudrücken — von einer Gedrungenheit oder Magerkeit, die ihresgleichen kaum anderswo finden dürfte. Denn was soll als Schlussgedanke eines weit über 200 Partiturseiten ausgesponnenen Werkes ein Thema gleich diesem?

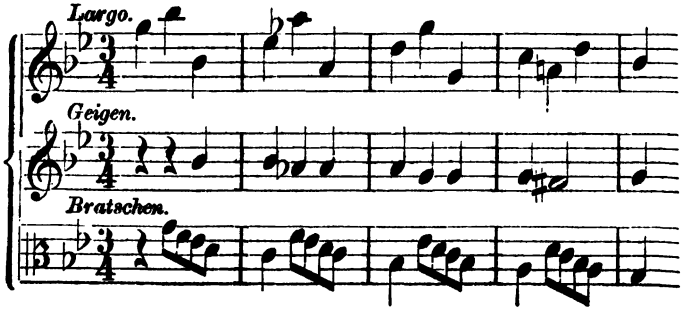


Was soll es vollends in dem Falle, wenn wie hier gar nicht einmal entfernt daran gedacht wird, es als Fugenstoff zu benutzen? Um übrigens als solcher zu dienen, trägt dies tönende Wesen ein viel zu sprödes, eintöniges Charaktergepräge. Welch' fahle, matte Wirkung ruft endlich so ein Aphorisma wach, sobald man seiner gewahr wird als eines seinwollenden musikalischen Commentars zu den doch sichtlich einem mächtig erregten

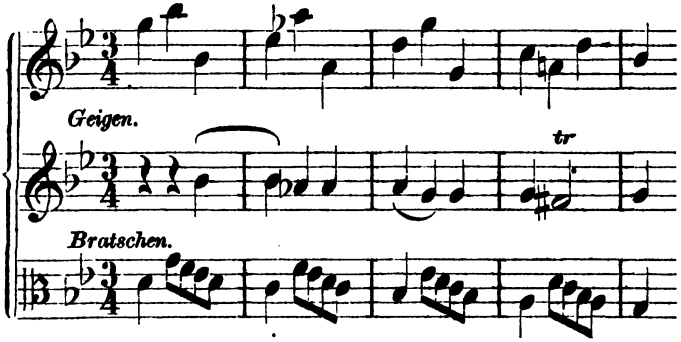
Seelenleben entsprossenen Worten: „Chi del ciel connosce il dono, non può amar' sens ardimento" u. s. w. — Kaum um Vieles erfreuender ist es um desselben Componisten im Jahre 1709 zuerst getagtes Oratorium „La Decollazione di Giovanni Battista" bestellt. Ich will ganz absehen von jener schon in der 10 Partiturseiten füllenden Orchestereinleitung begangenen Sünde wider das Gesetz musikalischer und tonpoetischer Wirkungssteigerung. Es beginnt nämlich dieser Satz mit einem contrapunktisch zwar nur sehr leicht wiegenden Largo, dessen Thema aber) das freilich nur ganz fesselos sich bewegt und dessen nichts weniger denn irgendwie spannend behandelter Imitationsstoff fugirt ist und nirgends Miene macht, zu einem Fugengebilde ächter Art sich emporzuthürmen) denn doch bei jedesmaligem Auftauchen mit unverstellt pathetischer Zunge uns anspricht, was aus folgender Skizze besonders jenen Musikern klar werden dürfte, die sich an den Hauptgedanken der gewiss um so manches Jahr später erschaffenen F-moll-Fuge aus dem „wohltemperirten Claviere" erinnern. Hier die Probe:



Wie klein und spiessbürgerlich wirkt dagegen schon in seiner ursprünglichen Anlage und um wie viel ausgefahrener noch durch die lediglich rosalienhaft vermittelte Art seiner sogenannten Entwickelung der hierauf folgende Allegrogedanke! Auch hier will ich den Beweis ad oculos et aures für die Haltbarkeit dieser abfälligen Urtheilsaussage nicht schuldig bleiben. Hier ist er:



Die Orchestereinleitung zu jenem Oratorium desselben Componisten, das den Titel führt: „Le Decollazione di San Giovanni Battista", dessen Text von Giovanni Filippeschi herrührt und das aus dem Jahre 1709 stammt, hat genau denselben Zuschnitt, wie alle Tonstücke dieser Art, die uns bis jetzt, aus derselben Feder entstammt, vorgekommen sind. Vorangeschickt wird ein hochpathetisch gefärbter Largo-Satz (G-moll, $^2/_2$ Tact), der auf einer Seite durch einen gewissen mannhaften, mit der Elegienfärbung ganz verträglichen Ernst den Leser und muthmasslich auch den Hörer in einer nicht wenig regen Spannung erhält, ihm aber durch das hierauf folgende, von Schusterflecken aller Art wimmelnde Allegro (dieselbe Tonart, $^3/_4$ Tact) eine Enttäuschung nach der anderen erleben lässt. Dagegen zeigt sich hier allerdings eine bis zu einem gewissen Höhegrade kundgebende Gewandtheit im Handumdrehen eines winzigen Themas, gleich diesem:



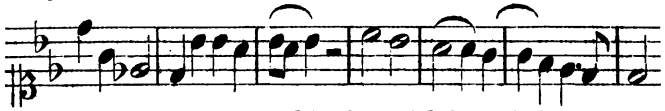
Der ganze erste Theil ist nun leider — wie es denn die schwer verhängnissvolle Gewohnheit oder Neigung Maestro Bononcini's zu sein scheint — durch homophones oder höchstens durch zwiegesangliches und überdies äusserst gleichgiltig vom Orchester, das sich auf Streichinstrumente beschränkt, begleitetes Thun und Treiben ausgefüllt, das uns wieder ganz im Unklaren lässt über das Charakter- und Stimmungsgepräge der hier auftretenden Personen: eines Johannes Baptista, eines Herodes, des Engels, der Herodias und ihrer Tochter Salome. Jedoch klärt uns der diesen verschwommenen Klängen unterlegte Dichtertext über die verschiedenartigen Charakterfärbungen und Seelenverfassungen aller dieser uns

übrigens aus dem Buche aller Bücher sattsam bekannten Typen einigermassen auf. Maestro Bononcini machte sich, wie schon vielfach anderwärts, die Lösung seiner Aufgabe ausnehmend bequem. Ja, er absolvirte auch sogar die Schlussnummer ersten Theils nur ganz simpliciter mit einer 16 Partiturseiten umfassenden Arie des „Angelo", deren Weisen aber sehr weitläufig und modezopfig klingen. — Auch die zweite Abtheilung wird durch eine ebenso lang ausgesponnene, wie nichtsbedeutende Arie Salomo's eröffnet, über die ich wohl — aus schon oft bei ähnlichen Anlässen dargelegten Gründen — leichten Gewissens hinwegeilen darf. — An diese Nummer schliesst sich endlich wieder einmal ein einstimmiger Tonsatz, der vor Allem das aus Herodes, Giovanni Battista, dem Engel, der Salome und der Herodias gebildete Sologesangsquintett, ferner den Chor und das Streichorchester beschäftigt. Abgesehen von dieser nach so langem Stagniren endlich erfolgten Farbenauffrischung ragt dieser Satz (D-dur, $^3/_8$-Tact, Allegro) ebensosehr durch eine ihm innewohnende rhythmische Kraft, wie durch eine für jene Componisten-Epoche auserlesene musikalisch-plastische Strammheit unter seines Gleichen nicht wenig hervor. Er ist — man hört es ihm an, oder besser: man erschliesst es schon aus dem Durchblicke der Partitur — aus einem ungetheilten Gusse und Zuge geboren. Er dürfte denn, als herausgenommene Einzelheit in Reihe und Glied eines sogenannten „historischen Concertes" gestellt, bei etwa ihm zu Theil gewordenen Herausstellen an das ihm längst verschlossene Tageslicht der Oeffentlichkeit, möglicherweise noch heutzutage ziemlich wirksam durchdringen. Ich glaube einen solchen Erfolg diesem Tonstücke um so gewisser vorhersagen zu können, als ja durch die ihm eingeräumte Stellung als Concertnummer jene ihm, wie fast allen aus dieser halb Wiener, halb italienischen Epoche herrührenden Opern- und specifisch kirchlichen Tonwerken anhaftende Schattenseite des gänzlichen Mangels an jedweder Charakteristik oder auch selbst nur oberflächlich geglückten Uebereinstimmung zwischen Situation, Wort und Ton ganz und gar nicht in Betracht käme. Es ist dies ein Umstand, der wohl auch diesem Chore, soferne man seinen musikalischen Inhalt demselben ursprünglich zu Grunde gelegten wortpoetischen vergleichend entgegen-

hielte, sein Grab offenhalten könnte, daher das nachdrücklichste Damnetur sprechen würde. In solche Stellung als historische Concertnummer hingegen gebracht, wäre dieses Tonstück wohl vielleicht am meisten geeignet, der Welt glauben zu machen, in Bononcini habe eine höher als blos receptive oder epigonenhaft begabte Tongestaltungskraft geschlummert. Dieser Chor fliesst so natürlich und zwanglos vom Anfange bis zum Schlusse fort, dass es schwer hielte, eine Einzelstufe seinem Ganzen zu entnehmen und diese selber als geschlossenes Ganze hinzustellen. Dies der Grund, weshalb ich, so sehr auch versucht, es zu thun, mich in gegebenem Falle alles Notenbeispielecitirens entschlage. Denn ich müsste, um meinen hier gefällten Ausspruch erschöpfend zu begründen, 10 Partiturseiten zu je 9 Systemen abschriftlich wiedergeben. Es genüge denn für Jene, welche zur Controle meines Urtheils die auf der wiener k. k. Hofbibliothek erliegende Partitur des oben angezeigten Oratoriums einzusehen wünschen, sie auf die zweite Nummer zweiten Theiles dieses letzteren zu verweisen, die mit den — hier allerdings, wie schon bemerkt, ganz gleichgiltigen — Worten anhebt: „Rapido da te hengi". — Ausser einem sehr kurzen, in aller speciell musikalischen und vollends in aller charakteristischen Richtung ebenso unerheblichen Duette zwischen Herodias und Salome, das anfangs Miene macht, ein Kanon zu werden, das sich aber schon im zweiten Tacte zu einem beinahe fortwährend in Terzenfortschreitungen der allergewöhnlichsten Färbung sich ergehenden Canto a due voci verflacht, kommt im zweiten Theile desselben Opus nichts Nennenswerthes mehr vor; denn der Schlusschor (G-moll, $^4/_4$-Tact, Tempo giusto), der sich mit dem fünfgliedrigen Gesange der schon mehrfach angeführten handelnden Personen des in Rede stehenden Opus verbindet, ist ein der äusserst karg gesäeten Tonstücke jener zwischen den grossen „Alten" aus den Niederlanden und aus Italien, wie zwischen den hehren Deutschen liegenden Epoche, denen man neben anderen Vorzügen auch jenen einer ziemlich gut getroffenen Art der Stimmungszeichnung nachrühmen darf. Die diesem unterlegten Textesworte tragen freilich ein durchaus didaktisch-reflectives, daher streng genommen ganz und gar unmusikalisches Gepräge. Was soll, frage ich, ein denkender

Musiker aus solchem Stoffe formen, der da nichts weiteres besagt, als die allgemeine Floskel: „Muore il giusto, e sempre vive, perchè la vita è il suo morir?“ Es bleibt, einem solchen Textprobleme gegenübergestellt, dem Componisten kaum ein anderer Ausweg übrig, als jener des sogenannten „thematischen Arbeitens“, wie denn überhaupt das Contrapunktiren, äussere es sich nun in der Gestalt der sogenannten Nachahmung, des Kanons oder der Fuge, die einzig irgendwie haltbare Tongestalt ist, in die man solche Worte giessen kann und darf, deren ursprüngliche Wesenheit dem Begriffe gleich ist: Musik widerstrebt — Worte also, deren Sinn uns nicht etwa Gefühle, sondern lediglich Gedanken oder Gedankencombinationen vor den Sinn und vor die Seele führt. Da kommt es denn in so gearteten Fällen vornehmlich auf das Charakter- und Stimmungsgepräge der solchen ausser der musikalischen Behandlungssphäre gelegenen Sentenzen, Lehrsprüchen oder Reflexionen zu Grunde gelegten Themen an. Wohnt nun diesen jenes Element inne, das man bald Adel, bald Hehrheit, bald sogar phantasievollen Geistesaufschwung nennt (wie dies z. B. bei den meisten, wo nicht bei allen Contrapunktirungsthemen Seb. Bach's, Mozart's, Beethoven's, Mendelssohn's, Schumann's, Berlioz', Liszt's und vielleicht noch einiger anderer Auserwählter im vollgiltigsten Grade der Fall ist), dann hört wohl freilich alles Mäckeln und Nörgeln an dem Widerstreite zwischen Ton und Wort auf und man nimmt diesen geistvoll durchgeführten Verbindungsact zweier im Grunde mit einander im entschiedensten Spaltungs- oder Spannungsverhältnisse stehenden künstlerischen Potenzen ungleich nachsichtsvoller auf als in dem gegentheiligen Falle, wenn an der leeren Schablone grossgezogene, nichtsfühlende, ja, allem Erregtsein der Seele während des Tonschaffens hohnsprechende musikalische Formenmenschen Alles gethan zu haben glauben, sobald sie alle ihre Werke ohne die mindeste Wahl und Sicht nur mit sogenannter Kunstmusik, trage selbe nun welchen Namen immer, vollpfropfen. Es kommen freilich oft Fälle vor — und diese sind bei keinem Geringeren, als bei Beethoven gar oft anzutreffen — wo ein in erster Ankündigung sogar ausgefahren, gemein und platt klingendes Thema durch die Art seiner nachgefolgten Durchführung der Art veredelt wird, dass man ob dieser auf

aller Zeiten Höhe prangenden Art der thematischen Arbeit das ursprünglich entweder gleichgiltige, oder gar anwidernde Gepräge des solcher Epitase zu Grunde gelegten primitiven Wesens entweder ganz vergisst, oder dass man letzteres sogar liebgewinnt ob derjenigen Schwung- und Zugkraft, die ihm in weiterem Verfolge durch den Componisten eingelebt worden ist. — Diese allgemeine Reflexion ist auch in aller Strenge ihrer Consequenzen auf Bononcini's oberwähnten Schlusschor zweiter Abtheilung seines hier in Frage kommenden Oratoriums: „La Decollazione di San Giovanni Battista" anwendbar. Vom Texte, der selbigem Chore zur Grundlage dient und den ich schon oben mitgetheilt, liegt wohl am Tage, dass er allerdings ganz gut in ein Gebetbuch oder allenfalls auch in eine um Metaphysik sich bewegende Abhandlung oder Vorlesung oder allenfalls auch in ein Lehrgedicht engster Bedeutung, nimmermehr aber als Stoff für speciell musikalische Beleuchtung tauge. Auch wird ein Thema, gleich diesem:



in erster Ankündigung wohl schwerlich irgendwie erregend oder vertiefend auf den es als Abstractum betrachtenden Musiker wirken. Im Gegentheile: er wird anfangs ganz im Unklaren darüber schweben, was denn eigentlich aus einem so eckigen, spröden, steifen Dinge werden solle. Zu einem Fugen- oder Kanonstoffe taugt es nun durchaus nicht. Ebenso wenig kann man aber auch dieses Thema etwa sangbar, oder irgendwelche ausgeprägte Seelenstimmung wachrufend nennen. Und demungeachtet hat der Harmoniker und Rhythmiker Bononcini demselbigen Thema in einem eben damals über seine — wie mich däucht — höchst seltsam, verworren und zerfahren organisirte oder besser, aus lauter disjectis membris gebildete Psyche gekommenen Augenblicke des Schöpferglückes einen derartigen Aufschwung gegeben, dass man eben dieses Tonstück seinen gelungensten Eingebungen beizählen kann und gar nicht so übel daran thäte, einmal anlässlich eines sogenannten „historischen Concertes" die Frage der Lebensfähigkeit dieses Tonstückes zur endgiltigen Entscheidung und Lösung zu bringen. — Dies niederschreibend,

möchte ich mich aber nachdrücklichst gegen die Zumuthung verwahren, als hielte ich irgend ein ganzes, aus Bononcini's Feder einst hervorgegangenes Opus oratoricum für irgendwie fortlebensfähig. Im Gegentheile erweckte mir dieses Schlussstück seines eben besprochenen Werkes nur ein vom relativsten aller Standpunkte aufzufassendes Staunen, dessen Eindruck beinahe in eines zusammenfällt mit jenem, den Einem etwa ein Blinder wachriefe, falls diesem auf der Strasse Umherirrenden und sich zur Erde Niederbeugenden etwa ein Fund kostbarer Art gelänge oder glückte. — Eben dieser Bononcini'sche Glückswurf veranlasste mich denn auch, in sein 1711 gewagtes Oratorium „l' Interciso" und in seinen mit der Datumsziffer 1737 versehenen „Ezecchia" Einsicht zu nehmen. Leider führte mich mein weiteres Durchsehen auf keine geistige Stolle, ja kaum auf ein irgendwie beachtenswerthes Körnchen von Tongeist, Tonseele, oder von jener Art des musikverstandsgemässen Arbeitens, die mir in Bononcini eine mehr denn blos sporadisch und instinctiv glückliche Musikernatur erschlossen hätte.

So hat sich denn als allgemeines Ergebniss meiner mit diesem Absatze zu Ende geführten Forschungen über die Oratoriencomponisten der zwei letztvergangenen Jahrhunderte das schablonenhafte Tontreiben als bald mehr, bald minder grell durch alle ihrer Feder entstammten Werke sich ziehendes charakteristisches Merkmal herausgestellt, das eingedenk des riesigen Umschwunges, den auch diese musikalische Stylart seit Bach's erlauchten Tagen genommen für unsere und jede noch kommende Entwickelungsepoche des Tonbewusstseins keine andere Geltung mehr beanspruchen kann und darf, als eben nur eine formalistische, daher blos historisch mitzählende, in keinem Falle aber geistig schwer wiegende Stellung. —

Wir verlassen jetzt Wien und besprechen noch in aller Kürze die schon in der Ueberschrift dieses Capitels erwähnten Oratoriker.

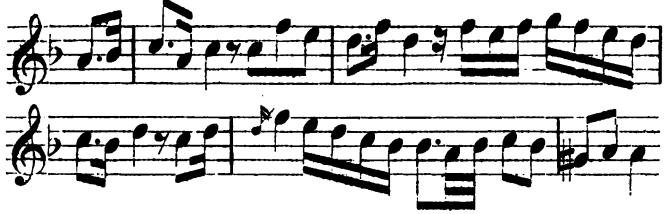
Von Leonardo Leo (Seite 119 erwähnt) liegt uns aus der Dresdener Hofbibliothek vor: „La Morte d'Abelle", Dichtung von Metastasio. Es unterscheidet sich von den bekannten Oratorien jener Zeit in der Erfassung des Stoffes. Ein breitangelegter Schlusschor, der mehrere Male Ansatz zu einer kl. Fuge nimmt („Parla l'estinto Abelle, e conte chiave voci del sangue il Carricida accusa")

schliesst schon das Ganze. Im Uebrigen wechseln Recitative und Arien; die Begleitung der letzteren wird oft schon durch 2 Violinen, Hautbois, Corni und Viola ausgeführt. Ein ernster Zug durchweht aber das Ganze, wenngleich namentlich die Violinen in unnützen Schnörkeleien oft gross sind.

Ferdinand Giuseppe Bertoni, geb. 1725, gest. 1813, Capellmeister am Conservatorium „Mendicenti" in Venedig, schrieb die Oratorien „Il figliuol predigo" — „Peregrinatio ad sanctum domini sepulcrum" (für Frauenstimmen) „David poenitens" — „Joas" und „Susanne".

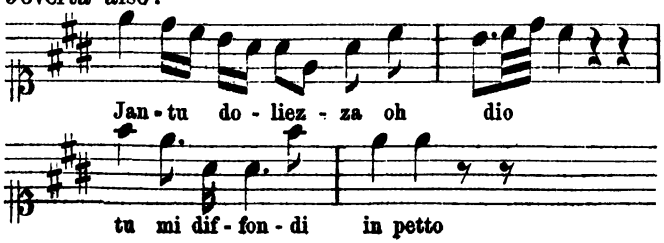
Von ihm liegt uns aus der Dresdener Bibliothek vor: „Joas", Oratorio Sacro in 2 Theilen. — Eine einförmige, weltliche, fast marschartige, lange Sinfonia (D-dur, 4/4) leitet das Ganze ein. Dieselbe wird auf den damals bekannten Instrumenten ausgeführt. Personen des Orat. sind: Joas, Rex: Vicenza Macchetti — Sebia, mater: Francesca Janj — Jojada, Sacerdos: Antonia Lucovich — Josaba: Teresa Almerigo — Athalia Regina: Luccia Cassini — Mathan Sacerdo: Aurelia Barbaran — Azarias: Cecila Martinelli. — Nach einem längeren Gesange des Azarias folgt ein Duett zwischen Jojada und Azarias, welches sich mit einem eingelegten Terzett (2 Sopran, 1 Alt) theilweise vereinigt. Das folgende Recitativ der Joja ist sehr dürftig, ebenso das der Athalia und Mathan; in den Arien tritt die Coloratur sehr hervor; so singt Mathan bei den Worten „firna in me Lux erit" auf me einen 6 Takte langen Lauf; merkwürdiger Weise ist das Recitativ der Josaba allein brillant instrumentirt; ein Terzett schliesst den ersten Theil ab. Der zweite Theil beginnt mit einer Arie der Athalia; ein Recitativ der Mathan folgt; ein Duett, bei dem die Stimmen bald einzeln, bald zusammen erklingen, schliesst sich an. Die folgenden Recitative der Jojada, Josaba und Azarias sind nur einförmig. Besser ist die nächste Arie der Josaba (Advenei in noste obscura) mit dem 32 Takte langen Vorspiel; dieselbe bietet, abgesehen von ihrer Länge und den störenden Coloraturen, viel Ernstes und Würdiges. Die sich anschliessende Arie der Josada ist wieder sehr weltlich und opernmässig; ebenso ist auch das folgende Terzett, ein Chor mit Solo, bei dem aber zur Begleitung ausser Violinen, Corni's, Viola, noch die Orgel (Organa) hinzugezogen ist. Mit den folgenden Recitativen und Arien ist es nicht besser.

Den Anfang der Einleitung zur Arie des Joas (Ah si vivo respirando) bestätigt nur das Gesagte.



Diese Arie (also kein Chor) schliest das Ganze ab. Auch dieses Oratorium bekundet zwar einen geschmackvollen, aber keinen selbstständigen und erfindungseichen Tonsetzer. —

Antonio Maria Sacchini (Seite 129 erwähnt), Schüler von Durante, seit 1768 Director des Conservatoriums in Venedig, wo er die Sängerinnen Gabrieli, Conti, Pasquali und Andere ausbildete, schrieb hier seine meisten Kirchencompositionen. Später ging er über München, Stuttgart nach London, dann nach Paris; hier starb er 1786 am 7. October. Obgleich er seine Kräfte vorzüglich der Oper widmete, so schrieb er doch auch Oratorien, nämlich „Esther" für 4 Stimmen, Chor und Orchester, „S. Filippo Neri", „Il Maccabei" für 5 Stimmen, Chor und Orchester, „Jefte", „Le Nozze di Ruth" für 4 Stimmen, 2 Violinen, Alt und Bass, „L' Umilta esaltata" 3stimmig, für das Fest der heiligen Anna. — Von ihm liegt uns vor „S. Filippo Neri", Oratorio a quatroVoci in 2 Theilen. — Selten ist uns etwas Geistloseres vorgekommen, als dies Oratorium; schon die 75 Tacte lange Introduction (2 Violi, Oboe, Corni, Viola, Bass) bewegt sich ausschliesslich im Tonika-, Sub-Dominanten- und Dominantenaccord; von Charakteristik ist keine Rede; Alles flache Opernmusik; so beginnt Filippo Neri ein Duett mit Joverta also:

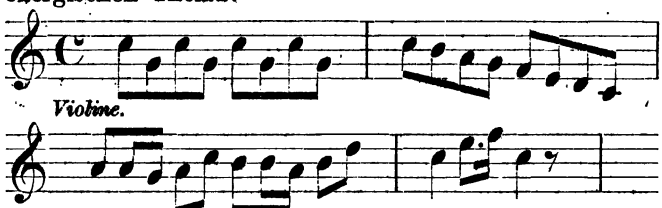


Dieses Duett schliesst den ersten Theil; der zweite Theil bringt ausser Recitativen und langen Arien zum Schluss das homophone Terzett (Filippo, Falto, Inganno) „Chi di virtu sim prime nell' alma i pregj e letti". — Die Tonart D-dur gebraucht Sacchini oft. — Besässen wir von diesem Manne nichts weiter, wie dies Oratorium, so wäre es schade, wenn die Welt je von ihm gesprochen hätte.

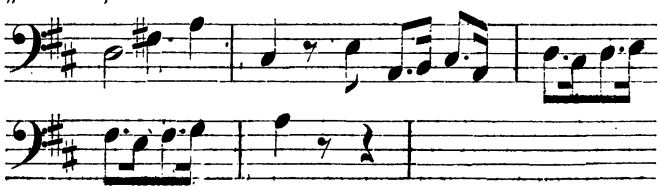
Giovanni Paisiello, geb. 9. Mai 1741 in Tarent, Schüler von Durante, lebte in Petersburg, Warschau (wo er für den König Poniatowski eine Passion nach Metastasio schrieb), dann in Wien und Neapel, seit 1802 in Paris; nachdem er hier zur Krönung Napoleon's eine Messe und ein Tedeum geschrieben, kehrte er 1804 nach Neapel zurück, verbrachte aber den Rest seines Lebens in traurigen Verhältnissen; er starb am 5. Juni 1816. — Seine „Passion di Gesu Cristo" in 2 Theilen liegt uns vor. Eine stimmungsvolle Introduction in d-moll leitet die Arie des Petrus ein; eine zweite Arie desselben „Giachi mi tremi in Seno" folgt; jegliches Geschnörkel ist auch bei dieser vermieden. Die folgende Nummer (Largo, c-moll) ist ein Doppelchor; beide Chöre singen erst abwechselnd, dann vereint; der Chor (Quanto costo il tuo delitto) bietet, obgleich homophon, viele Schönheiten und ist der Situation gemäss gehalten. — Dem charakteristischen Recitativ des Petrus (Ma qual dolente stuola) folgt ein Terzett (Maddalena, Giovanni, Giuseppe), es-dur, $^4/_4$, Sostenuto, welches dem Opernmässigen zuneigt; ebenso das folgende Recitativ des Petrus, dem der vorhin erwähnte Chor abermals sich anschliesst. — Ernst ist die nun folgende Arie der Maddalena (Vorrei dirti il mio dolore), in F-moll, $^2/_4$, und so treffen wir bis zum Schlusse bald Opern-, bald Oratorienstyl an, so dass man glauben möchte, man habe Hasse vor sich. — Der erste Theil enthält ein Duett zwischen Maddalena und Petrus, dem sich ein Doppelchor anschliesst. Derselbe ist bis auf wenige fugirte Stellen homophon, aber nicht ohne Wirkung. Im zweiten Theile, der mit einem Recitativ beginnt, hat die Arie des Petrus eine Einleitung ohne Gehalt von 40 Tacten; bei den Worten il canuta nuotator singt Petrus auf der Silbe „tor" 11 Tacte, die oft durch Pausen unterbrochen werden, einen Lauf. Der Schlusschor — 2 Chöre — ist homophon, aber breit

angelegt. — Dies Oratorium beweist uns von Neuem, dass Paisiello einen grossen Reichthum an lieblichen Melodien zeigt, die unter Umständen auch eine tiefe Innigkeit des Gefühls aufweisen. Originalität und Charakteristisches weist das Oratorium nicht auf. Mit Paisiello im Zusammenhang können wir noch Cimarosa einer kurzen Betrachtung unterziehen.

Domenico Cimarosa (am 17. December 1749 zu Aversa im Königreich Neapel geboren, ein Schüler von Sacchini, Piccini etc., 1787 von Katharina II. nach Petersburg gerufen, seit 1792 in Wien, 1793 in Neapel, am 11. Januar 1801 in Venedig unter traurigen Verhältnissen gestorben) war für die Oper, insonderheit für die komische Oper, von weit grösserer Bedeutung wie für das Oratorium. Seine beiden Oratorien „Assalone" und „La Giuditta" nennt das Mendel'sche Lexicon „biblische Opern". Das ist falsch; die uns vorliegende Originalpartitur von „Assalone" heisst „Absalon" Oratorio. — Gleich die erste Arie des Ethai beginnt mit folgendem energischen Thema:



Wir lassen dahingestellt, ob es zu der Arie „Tanto reclamant sanguini" passt. — Das bald folgende Terzett (Thamar, Joab, Absalon) ist vollständig opernmässig und seicht. Auch die längere Einleitung zur Arie der Abisai („ab aquila animosa") weist nichts Charakteristisches auf. Die Arie selbst zeichnet sich durch sinnlose Coloratur aus. Einen Ansatz zur Charakteristik nimmt Cimarosa in der Einleitung zum Recitativ des David „absalon, tibi dicere nobeo multa".



Durchaus dem Zwecke nicht entsprechend ist das Duett zwischen David und Absalon. — Nach einem Recitativ des Abner, Abisai und Absalon tritt Joab auf; auch das nach Joab's Arie 2 Nummern weiter folgende Quartett zwischen Thamar, Joab, David, Absalon ist sehr lieblich, aber nicht der Situation angemessen; es schliesst den ersten Theil ab; der zweite Theil wird durch ein Terzett zwischen Joab, Abisai und David eröffnet; er enthält ausserdem noch einen Chor (Terzett) und einen Schlusschor (Thamar, Abisai, Ethai, David), der sich in's Endlose ausdehnt. — Coloraturen sind in den Arien genügend vertreten. Paisiello und Cimarosa beherrschten lange Zeit hindurch in Italien die musikalische Kunst; auch Cimarosa's Oratorium zeigt leichte Melodien, musikalische Empfindungen, Gefühl für das Schöne; hin und wieder blitzt auch ein Strahl von Charakteristik hindurch, wie uns die beiden gegebenen Themen beweisen.

Für das Oratorium haben sie wenig Bedeutung. Ihren sogar schädlichen Einfluss lernen wir bei einer späteren Gelegenheit, wo wir über Hasse und Graun zu sprechen haben werden, kennen.

Ehe wir nun zu Bach und Händel übergehen, wollen wir noch einige deutsche Oratoriencomponisten des 18. Jahrhunderts anführen, indem wir es dem weiteren Forschen Anderer überlassen, hier vielleicht neue Schätze hervorzuholen. — Es sind folgende:

Scheibe, Joh. Ad. (1708—1776): Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu (nach Ramler.) (Gerber, A. T. L. II, 415.) — Smith, Joh. Christ. (1700—1768): Klagelied David's über den Tod Saul's und Jonathan's, 1766. (Gerber, A. T. L. II, 528.) — Allmann, Dietr. Christ. (um 1780): Oster-Or. 1788. (Gerber, N. T. L. I, 183. — Bellermann, Const. (1696—1763): 1. Die himml. Heerschaaren (Or. in 1 Act) 1726; 2. Der reiche Mann und der arme Lazarus (Or. in 1 Act) 1733; 3. Das auf ein Le mi sich endigende Wohlleben des reichen Mannes (2 Acte), 1735; 4. Die Allmacht in der Ohnmacht, oder die freudenreiche Geburt Jesu Christi (4 Acte), 1734; 5. Der verlorene Sohn (2 Acte), 1735; 6. Der in der Auferstehung triumphirende Jesus, mit vielen Moralen (4 Acte); 1734 und 1735; 7. Die siegende Schleuder des heldenmüthigen Davids, mit vielen Moralen (4 Acte); 8. Die Sendung des hl. Geistes, mit Chorälen und guten Erwägungen (4 Acte), 1735. — Besker, Sam. (1574—1625): Pass. von 1621, 1612 und 1614. (Hoffmann: Tonkünstl. Schles. p. 33.) — Herold, Joh.: Passionale, a 6 voc. Grätz, 1594. (Gerber, N. T. L. II, 658.) — Hertel, Joh. Wilh. (1717—1789): 1. Der sterbende Heiland, 1767 (Pass.); 2. Jesus in Banden, 1782; 3. Jesus vor Gericht,

Bellermann.

1782; 4. Jesus im Purpur, 1783; 5. Die Gabe des hl. Geistes, 1787; 6. Der Ruf zur Busse, 1787; 7. Die Himmelfahrt Christi, 1787; 8. Die Geburt Christi, 1789. (Text zu allen von Tode.) — Krause, Christ. Gottfr. († 1770): Tod Jesu von Ramler (mit den Recit. von Telemann.) Gerber, N. T. L. III, 108.) — Schwencke, Christ. Fr. Gottl. (1766—1823): Die Feier der Natur, 1792. (Gerber, N. T. L. IV, 173.) — Seydelmann, Franz (1748—1806): 1. La Betulia liberata; 2. Gioas, Re di Giuda; 3. La morte d' Abel, 1801. (Gerber, N. T. L. IV, 194.) — Taubner, Anton: 1. La Passione di Jesu Cristi, Wien, 1790.(?) (Gerber, N. T. L. IV, 312.) — Arnold, Sam. (1740—1802): The cure of Saul (1767); Abimelech (1768); The Resurrection (1769); Prodipal Sor (1773). (Nach Mendel: 7. Gerber, N. T. L. I, 160; A. T. L. I, 60.) — Harrer, Gottl. (168?—1745): Der Tod Abel's; Gioas, Re di Giuda (ital. von Metastasio); 3 Pass.-Or. — Kehl, Joh. Balth. (1715 bis 1781): Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem; Die Pilgrime auf Golgatha. (Gerber, A. T. L. I, 708.) — Kindermann, Joh. Erasm. (1616—1655): Dialogus: Mosis Plag, Sünders Klag, Christ Abtrag, auf die Passions-Zeit und sonsten täglich zu musiciren bequemlich mit 1, 2, 3, 4 und 6 Stimmen, nebst dem G. B. Nürnberg, 1642. (Gerber, A. T. L. I, 721.) Kunzen, Joh. Paul (1696—1781): Ein Passions-Or.; Belsazar (1739). (Gerber, A. T. L. I, 768.) Kunzen, Ad. Karl (1720—177?): Ein Passions-Or.; Die göttl. Berufung des Glaubens Abrahams. (Gerber, A. T. L. I, 770). Loen, Joh. Mich. v. (1694—1776): Gesamm. kleine Schriften, 4. Theil, zum Druck besorgt von J. B. Müller, 1752. (8. Absch. von den Passions-Or.) (Gerber A. T. L. I, 817.)

Ausser den bisher Genannten führen die neueren musikalischen Lexikas (z. B. das Mendel-Reissmann'sche) noch manchen Oratoriencomponisten auf. Wir können auf dieselben hier nicht weiter eingehen, sondern müssen uns auf die Ausbeute, die die hervorragendsten Bibliotheken Deutschlands uns bieten, beschränken. —

Wir wenden uns nunmehr zu den beiden Hauptförderern des Oratoriums, zu Bach und Händel, und sind damit bei der Blüthezeit des Oratoriums angelangt. Was seit mehreren hundert Jahren aus einem unsichtbaren Keim sich zu einem stattlichen Bau entwickelt hatte, diesem sollte durch beide Meister die Krone aufgesetzt werden. Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde hochbedeutend für den ganzen Ausbau des Oratoriums. Auf das Leben dieser beiden Männer noch näher einzugehen, ist hier nicht der Ort; wir haben jetzt nur ihrer Verdienste um das Oratorium zu gedenken.

Wenn Bach der Begründer des heutigen Oratoriums genannt wird, so hat das nicht seine Richtigkeit. Die Formen fand er schon alle vor; wohl aber hat er diese Formen erweitert und bis zur äussersten Grenze geführt,

und er, der innerste aller Musiker, hat dieselben vergeistigt. Das ist das unbestrittene Verdienst dieses echt deutschen Tonmeisters.

Aus dem unausgebildeten stümperhaften Recitativ macht er ein ausdrucksvolles Gewebe. Die contrapunktischen Chöre der Niederländer und Italiener, durch zu viele Kunst verdorben, führt er in seine natürliche und darum schöne Einfachheit zurück. Theatralische Scenen, wo biblische Personen mit anderen als Schriftworten auftreten (z. B. in den Soliloquien), schloss er aus. Die Melodie seiner Chöre schloss sich dem strengen Wortausdruck des Textes an. Alles versah er mit Instrumentalbegleitung, welche er wieder durch kunstvolle Stimmführung zur Unterstützung des Ausdruckes verwandte. Die Choralgesänge, in denen oft für verschiedenen Text dieselbe Melodie war, wusste er trotzdem dem verschiedenen Texte entsprechend stets anders zu harmonisiren. Wir erinnern an die wundervolle verschiedene Harmonie der Choralmelodie „Herzlich thut mich verlangen" etc. Er verwendet die Kirchenmusik als Auslegung des reinen Gotteswortes. Streng gläubig, wie er war, lässt er die ganze Kunst nur dem ewigen Gotte dienen, der sein ganzes Herz erfüllte. Dieser unantastbare, unerschütterliche Glaube ist es, der sich in allen seinen Oratorien findet; der den meisten Kirchenmusikern fehlende Glaube bewirkt es ja, dass es so wenige wirkliche Kirchenmusiker giebt. Wie kann Einer geben wollen, was er selbst nicht besitzt?

Nach dieser kurzen Abschweifung wenden wir uns zu Händel und Bach.

Capitel 12.

Händel, Stoelzel und Bach. Die Blüthezeit des Oratoriums.

Wollten wir ausführlich der Verdienste Händel's und Bach's um das Oratorium gedenken, so würden wir über sie allein zwei stattliche Bände zu schreiben haben. Wir müssen uns also hier auf das Allerwesentlichste beschränken.

Beginnen wir mit Händel, welcher der Vierte im Bunde des Hamburger Kleeblattes wurde. — Trotz der geistlichen dramatischen Werke der vorhin genannten drei Männer sah es mit dem Oratorium doch recht traurig aus. Aber schon war der Mann am Leben, der wohl erkannte, dass die bisherige Behandlung des biblischen Stoffes denselben entgeistigte. Händel, 1685 zu Halle geboren, ursprünglich zum Juristen bestimmt, ging 1696 nach Berlin und lernte hier die Oper kennen; seit 1702 Organist in seiner Vaterstadt, wanderte er 1703 nach Hamburg, welches damals die erste deutsche Oper besass. Hier vertrat er Keiser am Dirigentenpulte, als derselbe Schulden halber die Stadt verlassen musste. Es ist sicher, dass der 19jährige Händel hier in Hamburg viel lernte. — Schon aus diesem Grunde haben wir die Arbeiten der dort lebenden Männer genauer besprechen müssen. — Händel, ein tüchtiger Orgelspieler, lernte den 22jährigen Mattheson (wahrscheinlich am 9. Juli 1703) an der St. Marien-Magdalenen-Orgel zufällig kennen. Mattheson nahm ihn unter seine Flügel, wofür ihm Händel einige Contrapunktgriffe — darin war er ebenfalls sehr stark — beibrachte. Sie lebten in guter Freundschaft. Als aber Händel sich auf eigene Füsse stellte, geriethen sie hart an einander; es kam sogar zum Zweikampf, bei welchem glücklicher Weise Mattheson's Degen an Händel's Knopf zersprang. — Händel wandte sich, wie es ja auch nicht anders zu erwarten war, hier vorwiegend der Oper zu, ging aber schon 1706—1708 nach Italien; wir finden ihn in Rom, Florenz und in Venedig.

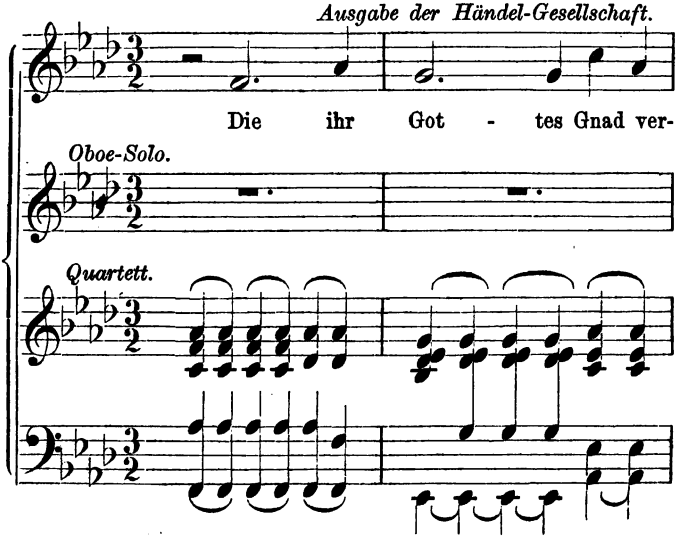
Italien war damals der Wallfahrtsort für alle strebsamen Künstler, folglich auch für unsern Händel. Wir sahen schon früher an Caldara's Arbeiten etc., dass dort die Form fein ausgebildet, dass Schönheit des Klanges und eine einheitliche Gesammtwirkung den italienischen Tonwerken eigen war. Damals war die italienische Musik noch keine Schablone, sondern voll Leben; damals lebten noch ein Durante, Corelli, Scarlatti, die, wie wir sahen, um das Oratorium so grosse Verdienste hatten; damals waren die italienischen Sänger und Sängerinnen noch echte Künstlernaturen, die, allseitig gebildet, nicht allein auf Glanz und Effect sahen, sondern auch die dramatische Wirkung beachteten. Das Alles waren Dinge, die Händel, der doch schon ein grosser Orgelspieler und Contrapunktist war, noch fehlten, die er sich aber in Italien aneignen musste, um das zu werden, was er später dem Oratorium wurde. Aus Italien brachte er sich das feine Gefühl für Schönes und Erhabenes mit; hier lernte er es, den Charakter jeder einzelnen Stimme zu schätzen und für jede einzelne Stimme zu componiren. Vor weltlicher, italienischer Verflachung wieder schützte ihn sein feiner angeborener Kunstsinn. Schon die Italiener lernten seinen mächtigen Styl schätzen und bewunderten die Gewalt seiner Harmonien, sowie die gewaltigen Sätze des grossen „Sachsen". Schon hier in Italien schrieb er ein Oratorium: „La Resurrezione", 1708, sowie die im Oratorienstyl gehaltene Cantate: „The Triumph of Time and Truth". Wir übergehen seine weiteren Schicksale in Deutschland und England und bemerken nur, dass er, als er den englischen Hof auf einer Reise nach Deutschland begleitete, in Hamburg 1716 die von Brockes gedichtete „Deutsche Passion" in Musik setzte. Dass diese Passion schon bedeutender als seine 1704 geschriebene „Johannes-Passion" sich gestalten musste, ist um so erklärlicher, wenn wir bedenken, dass Händel die Studienzeit hinter sich hatte, mithin jetzt ein gereifter Mann war. Trotzdem vermag er auch in dieser Passion, so edel und schön Manches darin ist und so sehr sie sich auch von der Keiser'schen Musik abhebt, noch nicht das Bühnengewand von sich abzustreifen; er steht eben noch auf Hamburger Boden. — Die Mehrzahl der Chöre ist kurz. — Allerdings zeigt sich schon in ihnen der gewandte

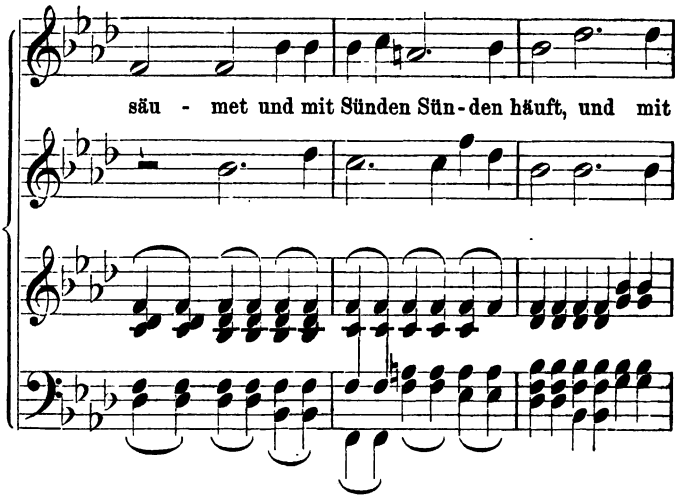
Contrapunktist; aber wirkliches Interesse erregen sie nicht. Der Chor der Juden: „Ein Jeder sei ihm unterthänig“ ist mit am besten, während z. B. der Chor: „Lasst ihn kreuzigen“ ohne Charakter ist. — Eine Ouverture leitet den Chor ein. Die Sopran-Arie, welcher der Choral „Ach wie hungert mein Gemüthe“ folgt, ist opernmässig, der Choral selbst dagegen ist würdig gesetzt. Wir lassen ein Stück hier folgen:

(Siehe umstehend.)

Die Anwendung der Figuration beim Choral halten wir für durchaus statthaft und nicht, wie Chrysander, für verwerflich. — Der Chor der Jünger: „Wir Alle wollen eh erblassen“ ist zwar kunstvoll gesetzt, aber zu trocken. Die nun folgende Arie: „Weil ich ihn schlagen werde“ ist ebenfalls opernmässig. Dagegen ist das Soliloquium „Mein Vater“, welches ebenfalls im Anhange folgt, voller Empfindung. Die übrigen Arien sind fast alle im Opernstyl geschrieben; nur macht eine Ausnahme die, welche am Schlusse des Judas-Monologes: „Eh ich mich soll so unerträglich kränken, will ich mich henken“, einsetzt.

Arie mit Oboe-Solo.

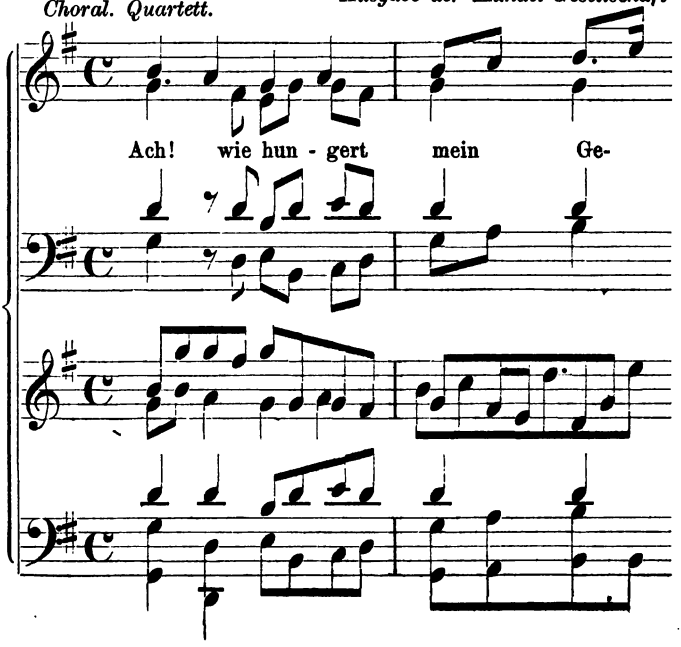


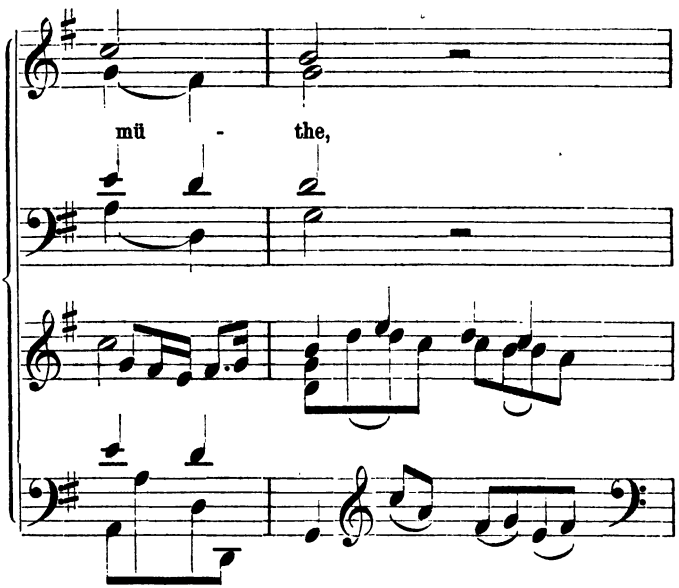


Aus der Brockes'schen Passion von Händel.

Ausgabe der Händel-Gesellschaft.

Choral. Quartett.





von Winterfeld hält diese Passion im Ganzen für nicht befriedigend. Es lässt sich eben nur sagen, dass das Oratorium damals noch nicht fertig war. Geistliches und Weltliches wurde noch mit einander verbunden; deshalb waren auch die musikalischen Gedanken verwirrt und noch nicht geklärt. Nach England zurückgekehrt, schreibt Händel seine zwei berühmten „Anthems"; das waren über Psalmworte componirte erweiterte Motetten für Chor und Solo mit Instrumentalbegleitung. Man sieht diese mit Recht als die Vorläufer seiner Oratorien an. Dort auf dem Landsitz des Herzogs von Chandos, Cannons Castle, schrieb er 1720 sein Oratorium „Esther", sowie das in Oratorienform verfasste Schäferspiel „Acis und Galatea". In England, wo es nach Chrysander's Mittheilung (Händel I. S. 471) nur Theater- und Kirchenmusik gab, war die Oratorienform neu. Das Gedicht zu „Esther", dem ersten geschichtlichen Oratorium, das Händel verfasste, war wahrscheinlich von Pope und Arbuthnot mit Zusätzen von Humphrey (Händel I. S. 473, II. S. 275). Am 29. August 1720 wurde das erste Oratorium mit englischem Texte in England aufgeführt. Die Partitur befindet sich in der Londoner

Bibliothek. Das Oratorium enthält 3 Theile, 6 Symphonien, 13 Recitative, 11 Arien, 1 Duett, 9 Chöre, dann noch 5 nachcomponirte Stücke. Der Schlusschor (ein grossartiger Hymnus) ist mit der längste Chor, den Händel componirt hat. 3 Stücke aus der Brockes'schen Passion hat Händel hier aufgenommen; sonst ist Alles neu.

Der Text ist zwar besser als die früheren und enthält die Hauptmomente eines Oratorien-Stoffes, trotzdem aber hat der Dichter sich von einer opernmässigen Gestaltung nicht fern gehalten, indem er das Ganze in Acte und Scenen getheilt und Charakteristik und Dramatik nicht erzielt hat. Hieraus erklärt sich, dass auch das Oratorium noch etwas Unfertiges bleiben musste. Es wurde 6 mal aufgeführt. v. Winterfeld bemerkt (III. 175), dass Händel die einzelnen Pausen durch sein musterhaftes Orgelspiel ausfüllte, und ferner, dass der Bischof Dr. Gibson sich diesen Aufführungen widersetzt habe. Dieselben fanden im Haymarket-Theater und an anderen Orten statt. Der Chor stand, wie in der alten griechischen Tragödie, zwischen Bühne und Orchester. Das Theater selbst war in passender Weise ausgeschmückt. Schon der Widerstand, den der Bischof der Aufführung der Oratorien auf Theatern entgegen setzte, musste dahin führen, dasselbe endlich ganz von der Bühne zu trennen.

In „Acis und Galatea" erscheint uns Händel schon reifer; das Ganze ist ausführlicher, die Gegensätze treten merklich hervor. Ist diese Arbeit auch kein wirkliches Oratorium, sondern noch eine weltliche Cantate, so erscheint uns Händel doch schon fertiger. Die Chöre namentlich zeigen durchaus keine Bühnenverwandtschaft mehr, sondern halten die Mitte zwischen Kirche und Oper, sind im polyphonen Styl direct angelegt und zeichnen sich durch ausdrucksvolle Motive aus. Jedoch wurde auch dieses in verschiedenen Sälen, sowie im Theater mit Decoration und Maschinen aufgeführt (Chrysander II., 266—267. Händel's Ankündigung).

Aufführungen seiner Oratorien: Acis und Galatea — Esther — Debora — Athalia, 1734 noch Parnasso in Festa, dessen Musik theilweise aus Athalia entlehnt ist, werden immer häufiger. Jedenfalls beschäftigt ihn das Oratorium jetzt lebhaft und er gelangt zu der Einsicht, dass die grössere Form des Oratoriums eine tiefere Gestaltung der musikalischen Kunst zulasse als

die Oper. 1732 liefert ihm Humphrey einen Text zu seiner „Debora". Händel setzt sie in Musik und tritt hierdurch immer mehr zu den geschichtlichen Oratorien über. Aber auch dieser Text war mittelmässig, so dass selbst der schöne Chor nicht zur vollen Wirkung gelangen konnte; jedoch trat hier die Begabung für das historische Element schon voll zu Tage. Auch dies Oratorium konnte in der Ankündigung das theatralische Zugmittel (Ausschmückung und brillante Erleuchtung) nicht entbehren. „Debora" fiel durch. — In demselben Jahre componirte Händel die „Athalia" nach Humphrey. Die Form des geschichtlichen Oratoriums ist durch dies letzte Werk vollendet.

Händel versuchte jetzt, die Geschichte des jüdischen Volkes, die Leiden und den Kampf desselben, die zu Liebe desselben zum Vaterlande und zum Herrscher bearbeiten; denn in seinen Oratorien: Josua, Jephta, Judas Maccabäus, Debora, Israel u. a. ist dies der Grundgedanke, während er in seiner Susanne die Unschuld über das Laster siegen lässt und in seiner Theodora das wahrhaft christliche Liebespaar Didimus und Theodora, obgleich dem Tyrannismus der Heiden ausgesetzt, über dieselben siegen. Im Samson endlich führt er uns den geläuterten Helden, der noch im Tode den Feinden furchtbar war, vor und in dem Sieg der Zeit und Wahrheit lässt er Zeit, Wahrheit und Weisheit den Sieg über Schönheit, Vergnügen und Jugendlust davontragen.

Diesen hohen Interessen machte Händel die Formen seiner Kunst dienstbar: Stoff und Inhalt werden eins. Wie schön verstand er, die Leidenschaften, die Begeisterung darzustellen! In dieser Idee sind die meisten der Händel'schen Oratorien geschrieben; nur sieben bewegen sich in einer anderen Spähre, nämlich: „Acis und Galatea" — „Das Alexanderfest" — „L'Allegro, il Pensieroso, ed il Moderato" — „Messias" — „Semele" — „Herakles" — „Theodora". Allerdings sind auch sie von historischem Geiste durchdrungen; aber am klarsten zeigt sein Genius sich, wo er den Stoff der jüdischen Geschichte entnommen hat, also im direct historisch-weltlichen Oratorium.

So war denn das Oratorium entstanden durch zwei Gattungen: 1) durch die geistliche Passion, 2) durch die weltliche Geschichte. Beide Bahnen hatten jede einen

mächtigen Vertreter, die erstere Bach, die letztere Händel. Deutschland mag es mit Stolz empfinden, beide Männer als die seinigen nennen zu dürfen. —

Inzwischen wurde Händel das Opernwesen immer mehr durch seine Feinde verleidet. Körperlich leidend und finanziell zerrüttet, geht er nach Deutschland. Gesund geworden, sieht er ein, dass sein Feld das Oratorium ist. Er schafft eine Menge Oratorien. 1736 „Thimotheus und Cäcilia" (Alexanderfest), 1739 „Dreyden's kleine Cäcilien-Ode", 1738 „Israel in Aegypten", 1740 „L'Allegro il Pensieroso, ed il Moderato", 1741 „Messias", 1742 „Samson", 1743 „Semele", „Belsazar" 1744 „Susanna", „Herakles", 1745 „Gelegentliches Oratorium" (nach Gerbert), 1746 „Judas Maccabäus", „Joseph", 1747 „Josua" und „Alexander Balus", 1749 „Salomon", 1750 „Theodora", 1751 „Jephta", im Ganzen 29.

Unter dieser riesigen Anzahl befinden sich eine Menge Meisterwerke. Das geschichtliche Oratorium hat er durch sie eingeführt und demselben einen hohen Platz in der Musik für alle Zeiten gegeben. — Während er „Jephta" schrieb, erblindete der unermüdliche Tonsetzer. Trotzdem muss sein Schüler Smitt die von ihm in der Fastenwoche gegebenen Oratorien fortsetzen. Acht Tage nach der Aufführung seines „Messias", am 13. April 1759, schloss er seine Augen.

Händel war ein allseitig begabter Mensch. Seine Werke zeigen, dass er eben so sehr im griechischen Alterthum, wie in den Traditionen der Juden und in den Wahrheiten des Christenthums zu Hause war. Er war der Begründer der epischen Kunstform, ja schuf das Epos in der Musik; durch ihn gewannen die Heldengestalten auch musikalisches Leben. Von dem kirchlichen Stoffe wendete er sich nach dem weltlichen; dadurch wurde die Gestalt des Oratoriums in der Form und Behandlung eine andere. Die Choräle, welche auf die kirchliche Bestimmung des Oratoriums hinweisen, schliesst er aus. Erzählung, Beschreibung, Charakterschilderung, die drei Bestandtheile des Epos, treten in den Vordergrund, während das lyrische Element, die Andacht, Erhebung, in den Hintergrund tritt. In Folge dessen gestaltet sich die musikalische Behandlung auch anders. So nehmen die ethischen Betrachtungen eine merklich andere Stellung in seinen

Oratorien ein. Vor allen Dingen halten sie den Gang der Erzählung weder so häufig, noch so oft auf, wie dies in den Bach'schen Passionen der Fall ist. Zweckmässig werden z. B. die in „Samson" enthaltenen Betrachtungen und Reflexionen direct den in der Erzählung auftretenden Personen, wie Samson, Manuele, Delila, in den Mund gelegt oder durch Chöre der Israeliten, hier alsdann im Gegensatze zu Chören des heidnischen Volkes, der Philister, vorgetragen. Wir finden dies fast in allen Händel'schen Oratorien, wenigstens in denen, die der nationalen Heldengeschichte der Juden entnommen sind. Denn dort, wo sich der Stoff des Oratoriums schon wieder dem Kirchlichen nähert, finden wir allerdings auch die Betrachtung durch Arien und Chöre, nicht durch bestimmte Personen ausgesprochen, so im „Messias". Händel ist ein Mann der Epik. Die erhabenen Gestalten werden durch ihn plastisch und ausgeprägten Charakters, so dass er wohl hier nur schwer wieder erreicht werden kann. Auch die Stellung des Chores wurde durch ihn eine andere. Durch den Chor führt er nicht nur das Volk selbstredend an, sondern er lässt ihn auch dazu dienen, tief ergreifende mächtige Ereignisse, die ein Einzelner nicht eindringlich genug schildern kann, darzustellen. Die Chöre sind aber epischer Natur, und darin liegt ihr Unterschied von den Chören Bach's. Seine Chöre haben aber noch etwas vor denen Bach's voraus, das ist das volksthümliche Element. Hierdurch wurde es Händel möglich, viel schneller populär zu werden, als Bach. Er nahm namentlich oft Melodien zu Motiven, die eine überraschende Verwandtschaft mit bekannten schwunghaften Volksmelodien hatten. Dadurch wurde es möglich, dass durch seine Oratorien so schnell grosse Massen hingerissen werden. Hierin ist auch der Grund zu suchen, weshalb Händel's Oratorien mit Vorliebe auf grossen Musikfesten aufgeführt werden. Durch sein Epos in den Oratorien wirkte Händel auch auf die Literatur. Es ist allbekannt, dass sein „Messias" Klopstock zur „Messiade", sein „Josua" denselben zur „Hermannsschlacht" begeisterten. Wie gross Händel's Genius war, wird uns erst klar, wenn wir bedenken, wie eine grosse Anzahl seiner Oratorien denselben Gegenstand behandeln, und er demselben doch jedes Mal wieder neue Seiten

abzugewinnen weiss. Wir erinnern nur an „Saul“ — „Belsazar“ — „Josua“ — „Jephta“ — „Judas Maccabäus“, in allen ist der Grundgedanke derselbe, der „befreiende Held“. Von Chören, die am meisten ergreifen, führen wir folgende an: Der in Judas zum Schlusse eintretende Siegesgesang „Seht, er kommt mit Preis gekrönt“. Ein schöneres Triumphlied vermag ein Volk nicht anzustimmen. Ferner das „Halleluja“ aus dem „Messias“. Ebenso die Siegesgesänge in „Josua“, „Jephta“ etc.

Die Texte seiner Oratorien wurden von verschiedenen Männern gedichtet; Humphrey und Pope nannten wir schon; den „Samson“ dichtete ihm Hamilton nach Milton's episch-dramatischem Gedicht „Samson Agonistes“. Ferner machte Hamilton den Text zu „Saul“. Dagegen bearbeitete die meisten Texte — „Judas Maccabäus“, „Jephta“, „Josua“, „Theodora“ — der Gottesgelehrte der Londoner antiquarischen Gesellschaft, Thomas Morell. Die Worte zu „Israel“ und „Messias“ sind unverändert der Bibel entnommen. Seine Texte sind vielfach getadelt worden, aber mit Unrecht; denn sie sind in musikalischer und dramatischer Hinsicht vortrefflich. Nehmen wir einen beliebigen Text heraus, z. B. den von „Samson“, und zerlegen ihn. Der Held „Samson“, von seinem Weibe verrathen, gefangen genommen, geblendet, in Ketten, wird selbst im Tode noch den Feinden furchtbar. Seine Schuld sühnt er, indem er sich selbst mit in's Verderben stürzt.

Um ihn gruppiren sich sein Vater Manoah, Micate, der Riese Harapha und Gad (ihn verhöhnend), Samson's Frau Delila. Samson, geläutert, widersteht den Verlockungen des Weibes und bereitet den Philistern Tod und Verderben. Eingeflochten sind die Chöre der Philister, dem Götzen opfernd, über Israels Fall jubelnd, der Chor der Jungfrauen Delila's, der Chor der Israeliten (den Ewigen um Hülfe anflehend). — Das Ganze ist dazu angethan, dem Tondichter ein Werk zu liefern, an dem er seine ganze Kunst zeigen, die Charaktere malen, sowie lebendige Gestalten schaffen konnte. Ebenso schön ist die dramatische Anlage des Textes. Das dramatische Interesse wird nicht einen Augenblick abgeschwächt, sondern steigt fortwährend. Die Handlung wird durch das Hinzutreten neuer Personen immer

mannigfaltiger. Das Erwachen des Helden aus seiner Schwermuth, sein Erstarken steigert die Aufmerksamkeit bis zur Katastrophe immer mehr. Dazu kommt, dass jede einzelne Person in unmittelbarem Zusammenhange zur Hauptperson steht, und das gerade ist zur Entwickelung des Charakters der Hauptperson nöthig. — Aehnlich ist es auch mit den andern Texten. Die heilige Geschichte mit ihrer sittlich-religiösen Grundidee konnte Händel grossen Reichthum an Stoffen bieten. Sie gab ihm die Aufgabe an die Hand, grosse Stoffe künstlerisch zu gestalten. Und Händel besass auch jenen festen Glauben, um das Tiefe der heiligen Geschichte zu erfassen. Er ist noch unberührt von den Einflüssen des Pietismus wie des Rationalismus.

Die grosse Arie nahm er ebenfalls aus der Oper in's Oratorium hinüber. Jedoch gebraucht er die Coloratur darin selten da, wo sie als äusserer Schmuck angewandt wird, sondern nur, wenn es der Sinn des Stückes erheischt; gewöhnlich gebrauchte er sie, um den Ausdruck des Gesanges zu verstärken und ihn charakteristisch zu färben. Um nun dem Leser an einem Beispiel zu zeigen, wie hoch die Oratorienmusik sich durch ihn gestaltete, wollen wir seinen „Saul" einer kurzen Besprechung unterziehen. Derselbe gehört zu seinen umfangreichsten Oratorien und hat neben grossen Vorzügen auch nicht geringe Mängel, so dass die Betrachtung desselben besonders lehrreich ist. Im „Saul" kommen 7 Instrumentalstücke (1 Ouverture, 4 Symphonien, 1 Harfensolo, 1 Trauermarsch), 14 Chöre, 3 mehrstimmige Gesangstücke, 29 Recitative mit und ohne Begleitung und 34 Arien, also 87 Nummern vor. Dies ganze Oratorium, unverkürzt aufgeführt, erfordert eine Zeit von 5 Stunden. Wie sehr musste also das englische Publikum, da es nicht ermüdete, diese Aufführungen lieben.

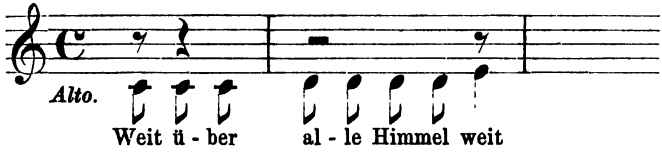
Der Text des „Saul" erfüllt trotz mancher Fehler (der grösste ist sein Umfang) doch alle Bedingungen eines guten Oratorien-Textes. Er behandelt die letzten Regierungsjahre Saul's, wie er dem Sänger David Zuneigung entgegenbringt und ihn schliesslich in Folge seiner Eifersucht verfolgt. Saul's Fall stellt David an die Spitze des Reiches. Die Personen des Stückes sind: Saul, David, Jonathan, Merob, Sila (Saul's Töchter),

Abner (Saul's Feldherr), der Hohepriester, die Zauberin, Samuel's Geist, ein Amalekiter, Boten. Die treue Hingebung von Saul's Sohn Jonathan an David, die Liebe der jüngeren Tochter des Königs zu ihm treten in schöner Weise hervor. Die Handlung ist lebendig; der Stoff selbst bedingt reichen Wechsel, und der Dichter hat denselben nicht ohne Geschick behandelt. Das episch-lyrische Element, die Grundbedingung eines Oratoriums, durchzieht den ganzen Text. Der Chor ist leider zu wenig bedacht. Händel allein war der Mann, der die vielseitigen Elemente dieses Stoffes zu behandeln wusste, wenngleich selbst er hier nicht die Einheit der Handlung, wie sie uns im „Josua" und „Samson" entgegentritt, erreichte.

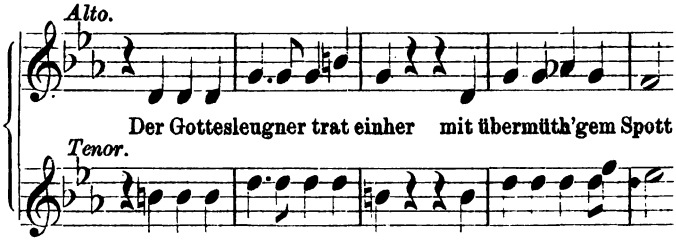
Die Musik beginnt mit einer langen, in 4 Theile zerlegten Ouverture. Dieselbe steht zum Inhalt in keinem Zusammenhange. Es war eben damals gebräuchlich, mit einem Instrumentalsatz zu beginnen. Der dritte Satz derselben ist ein Orgelconcert. Eine Orgel ist also zur Darstellung dieses Oratoriums nöthig. Ueberhaupt bemerken wir an dieser Stelle, dass Bach'sche und Händel'sche Oratorien ohne Orgelbegleitung nicht denkbar sind. (Beide Meister waren durch die Orgel gebildet, die Instrumentalmusik stand damals noch auf schwachen Füssen; so musste eben die Orgel aushelfen). Gewöhnlich wurde als Begleitung für die Arie nur der bezifferte Bass aufgeschrieben; es sollte dies andeuten, dass die harmonische Ausfüllung die Orgel besorgen musste. Es gehört dazu eine tiefe Kenntniss Bach'scher und Händel'scher Musik, um dies Accompagnement gut auszuführen; denn das blosse Ausfüllen durch Accorde thut es nicht. Der Mann, der namentlich Bach'sche Vocalsachen mit Geschick instrumentirt, indem er auch auf den alten Orgelpart Rücksicht nimmt, ist der so oft mit Unrecht angefochtene Robert Franz. Genaueres über die Art und Weise, solche Begleitung auszuführen, theilt uns Ph. Emanuel Bach im II. Theil seines Buches: „Wahre Art, das Clavier zu spielen", mit.

Das eben erwähnte Orgelconcert Händel's im „Saul" ist frisch und lebendig, jedoch ohne die Tiefe, wie wir sie in Bach's Orgelsätzen bemerken. — Schon der erste Chor im „Saul" mit Oboe, Fagott, Trompete und Pauken begleitet, erhebt sich zu einem feierlichen Lob-

gesange. Das zweite fugirte Motiv dieses Chores, mit den Worten: „Weit über alle Himmel“ beginnend,



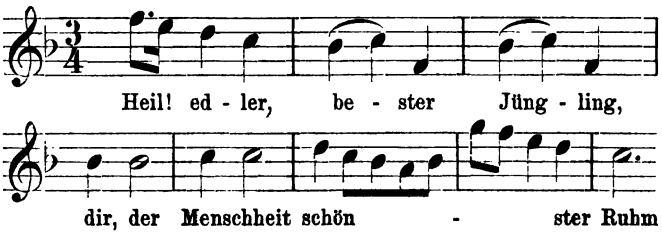
gestaltet ihn noch energischer. Der Jubel des Volkes ist hier treffend dargestellt. Das folgende Sopran-Solo „den schwachen Jüngling“ schildert das allgemeine Gefühl der Freude weiter; an dies Solo schliesst sich das Stück „Der Gottesleugner trat einher“ glanzvoll an.



Charakteristisch sind die vor dem Quartett unisono gespielten acht Einleitungstacte; sie schildern das trotzige Hervortreten des Riesen.

Es ist dies auch ein Stück Tonmalerei, welche hier aber nur berechtigt ist. Was ein Meister für gut hält, daran sollen die Jünger nicht kritteln. — Der nun folgende Chor „Der Jüngling stand in Gottes Kraft“ führt zu der Fuge „Nun kehrt dem Heere Muth zurück“. Scharfe Gegensätze liebt Händel, und sie wirken hier vortrefflich. Die Fuge, von Fagott, Orgel und Singstimmen begonnen, wird von besonderer Bedeutung durch das zweite Hauptmotiv: „Da floh vor ihm der Feinde Schaar“. Die Zuversicht der Juden, das Fliehen des Feindes, zwei Gegensätze, sind hier vortrefflich dargestellt. Händel erfasst die Situation sofort richtig. Nach beendigter Fuge tritt der Eingangschor „Wie gross und hehr“ wieder ein und ein Halleluja schliesst den Chor ab. Aehnlich hat es im ersten Chor Dr. Lorenz in seinem Oratorium „Otto der Grosse“ mit Geschick versucht. Bitter sagt nicht mit Unrecht S. 264, dass man

die erste Folge der Chöre des „Saul“ als ein Meisterwerk der Exposition ansehen müsse. — Jetzt beginnt die Handlung. Sila ruft der Umgebung zu: „Er kommt“ und mit den Worten:

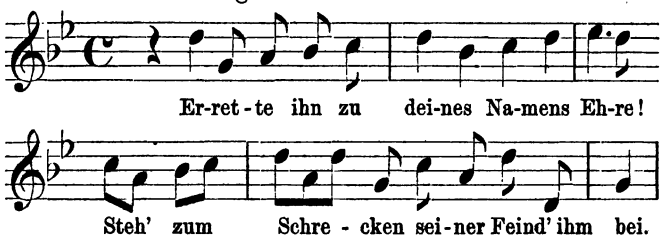


empfängt sie den Sieger. Wie schön behandelt Händel die Sila; wie quillt in diesem Gesange Sehnsucht, Liebe und Hingebung des weiblichen Gemüthes hervor, wenn sie weiter singt: „unsterblich Heil, Mädchen dir, die einst sein Arm als Braut umschlingt“. Die nun folgenden Arien Abner's, David's, Merob's, Jonathan's sind an und für sich charakteristisch, fördern aber die Handlung nicht. Sie erzeugen Langeweile, besonders durch das unmotivirte Auftreten eines Hohenpriesters, der nur den Freundschaftsbund zwischen David und Jonathan segnet. Bedeutsam wird wieder die Arie Sila's: „Seht, wie mit bitterm Hohn“. In dieser Arie wird ebenfalls die Singstimme durch die erste Violine verstärkt, während die zweite Violine und Bratsche die Harmonie nothdürftig ausfüllen. Diese Art der Begleitung würde Händel nicht gewählt haben, wenn er nicht die Orgel gehabt hätte.

Jetzt beginnt ein neuer Abschnitt, durch eine Symphonie, welche durch Glockenspiel, eine Violine und Orgel ausgeführt wird, bezeichnet. Dieselbe stellt die Reigentänze des Volkes dar. Sila singt nur ein kurzes Recitativ, der Reigentanz wiederholt sich theilweise und der dreistimmige Gesang „Heil dir, König“ beginnt. — Dieser Chor bildet eine prächtige Königshymne. Dem meisterhaften Recitativ des Saul: „Was hör' ich, ha! sank ich so tief herab?“ folgen wieder die Jubelklänge des Volkes: „Zehnmaltausend fielen dir“. — Wir sehen hier wieder, wie der Meister die frappanten Wendungen liebte. Der Chor tritt nun ab. — Eine lange Reihe von Arien (Saul, Jonathan, Hohepriester, Sila, Abner) folgen, von welchen die Arie Saul's: „Wie tönt mir zur Marter

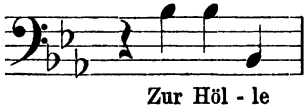
des Jünglings Preis", höchst charakteristisch wirkt. Sila und David flehen beide um die Ruhe des Königs. David's Lied besänftigt Saul's Wuth jedoch nicht. In der Arie Saul's: „Im Busen hab' ich sie genährt, die Schlange, die mir droht", drückt Händel mit Geschick die Absicht des Königs, David zu tödten, aus. Wir übergehen die folgenden Arien und kommen zum Schlusschor des ersten Theiles. Derselbe, „Errette ihn zu deines Namens Ehre", ist eine mächtige Fuge.

Das Thema beginnt im Tenor:



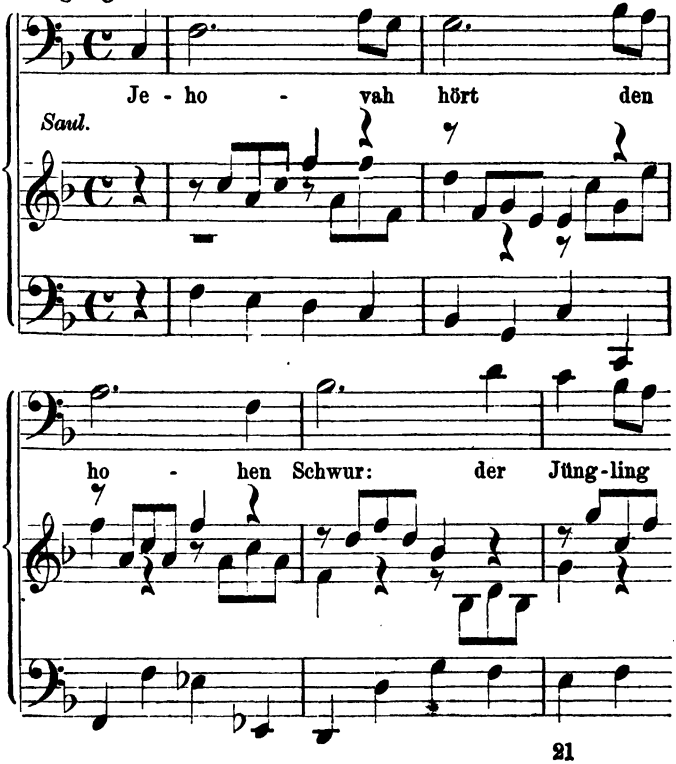
Dieser Chor ist einer der wirkungsvollsten Stücke des Ganzen. Auch in diesem ersten Theil zeigt sich Händel in den Chören grösser als in den Arien etc.; von den Arien namentlich ist vieles veraltet; in späteren Werken hat Händel hierin weit Besseres geschaffen.

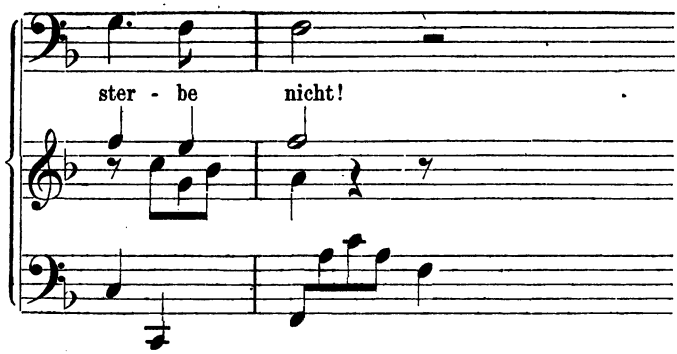
Der zweite Theil führt die Folgen des ersten Theils uns weiter vor; wir sehen hier, wie Saul's Eifersucht wächst, Jonathan's Freundschaft zunimmt und Sila's treue Liebe im Stillen fortwirkt. Der Umfang dieses Theils ist weit geringer, als der erste; Chöre, Arien, Solosätze, Orchesterstücke wechseln in trefflicher Folge. Der Theil beginnt mit dem Chor „Zur Hölle, Höll' geborne Brut, Neid flieh auf ewig unser Herz". Der Inhalt ist allgemein, der ganze Chor aber ein Meisterstück in Form und Inhalt. Schon der Anfangsruf „Zur Hölle" ist so trefflich wiedergegeben.



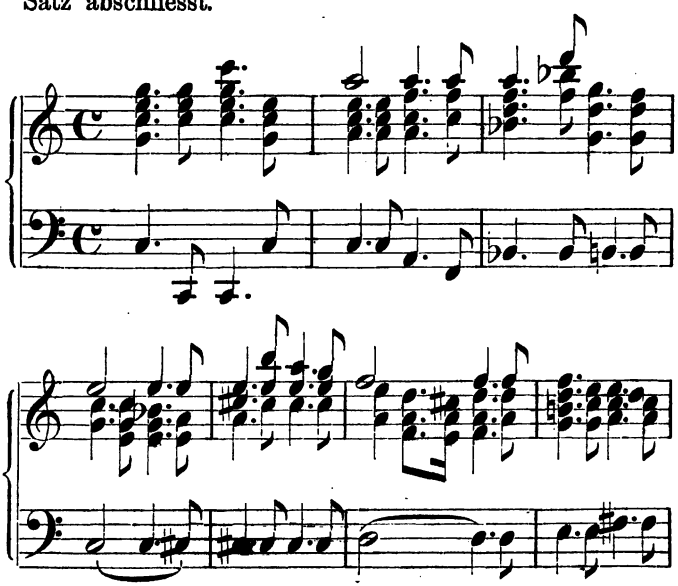
Die Stimmen setzen mit obigem Ruf nach einander ein, wechseln dann oft ab, vereinigen sich, gehen wieder auseinander etc. Die Declamation des Textes ist demnach

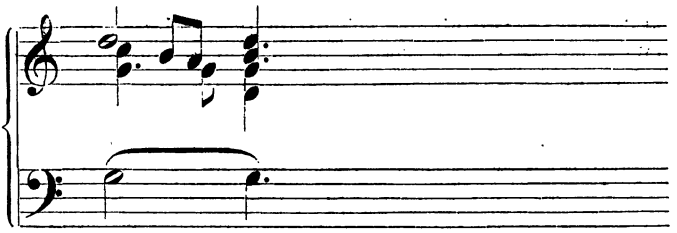
meisterhaft. Dennoch lässt sich sagen, dass der melodisch-declamatorische Styl hier über den strengen Contrapunkt das Uebergewicht hat. Die Orchesterstimmen unterstützen den Gesang vortrefflich, indem sie den unausgesetzten Kampf gegen den Menschenfeind, der aus der Tiefe in die Menschenseele steigt, schildern. (Solche Chöre, in denen die Stimmen über dem Basso ostinato sich in canonischen Einsätzen und Modulationen bewegen, kommen bei Händel noch öfter vor). Bemerkt sei noch, dass in diesem Chore der Text sich nicht so oft wiederholt, wie z. B. in anderen Händel'schen Chören. Dem Chore folgt ein Recitativ und Arie Jonathan's; dann Recitativ und Arie David's; dann wieder eine einfache Arie Jonathan's: „Verfolg, o Fürst, den Jüngling nicht". Auch diese übergehen wir. Diesen Stücken folgt wieder eine Arie Saul's: „Jehova hört den hohen Schwur, der Jüngling sterbe nicht".



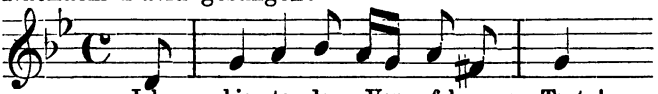


Die Begleitung charakterisirt hier den innern Kampf und die Falschheit im Herzen Saul's. Dann folgt eine Arie Jonathan's, eine Arie David's: „Dein Wort, o Herr, erfüllt mein Herz". — Sila wird ihm vermählt. Ein reizendes Duett zwischen Sila und David vereinigt beide. Ein allgemeiner Chor: „Heil sei dem Mann, der seinen Weg vor Gottes Aug' unsträflich geht" macht einen Abschnitt, den Händel hier noch mehr durch einen in mächtigen Accorden sich bewegenden symphonischen Satz abschliesst.

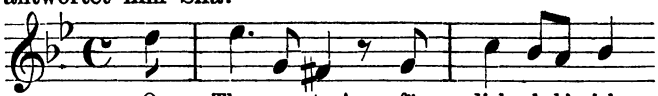




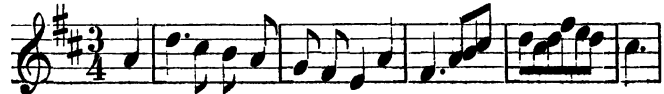
Diesem Instrumentalsatze folgt wieder ein Orgel-Solo, welches abermals ohne Beziehung zum Ganzen ist. David kehrt nun vom Kampfe zurück und berichtet seinem Weibe, dass Saul den Speer nach ihm geworfen. Ein charaktervolles Duo zwischen David und Sila folgt. Nachdem David gesungen:



antwortet ihm Sila:

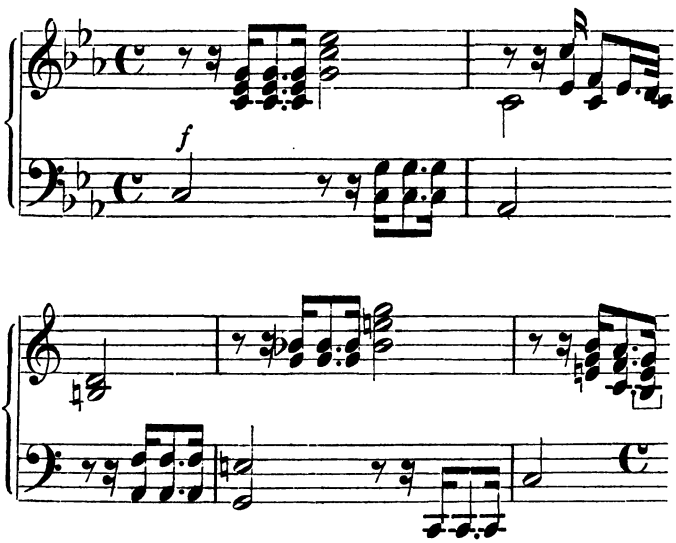


Diese beiden kurzen Motive zeigen schon genügend, wie schön Händel hier den Ausdruck gefunden, wie dramatisch er die Musik gestaltet. Auch die folgende Arie Sila's athmet denselben Geist. Wie energisch ist ihr Ruf: „Nein, nein, lass Verbrecher erbeben und zagen". Nach einer nun folgenden Arie Merob's, der auch dem David sich zuwendet, erfolgt eine rauschende feurige Schlachtmusik. Weshalb diese gerade hier steht, ist mir unklar. — Das folgende Recitativ Saul's drückt die Erwartung aus, indem ihm bald darauf David vorgeführt werden soll. Jonathan meldet jedoch dessen Flucht; Saul schleudert, darüber erbittert, auch auf ihn den Spiess. Ein grossartiger Chor: „O bange Folgen wilder Wuth" beschliesst den zweiten Theil. Der letzte Satz des Chores:

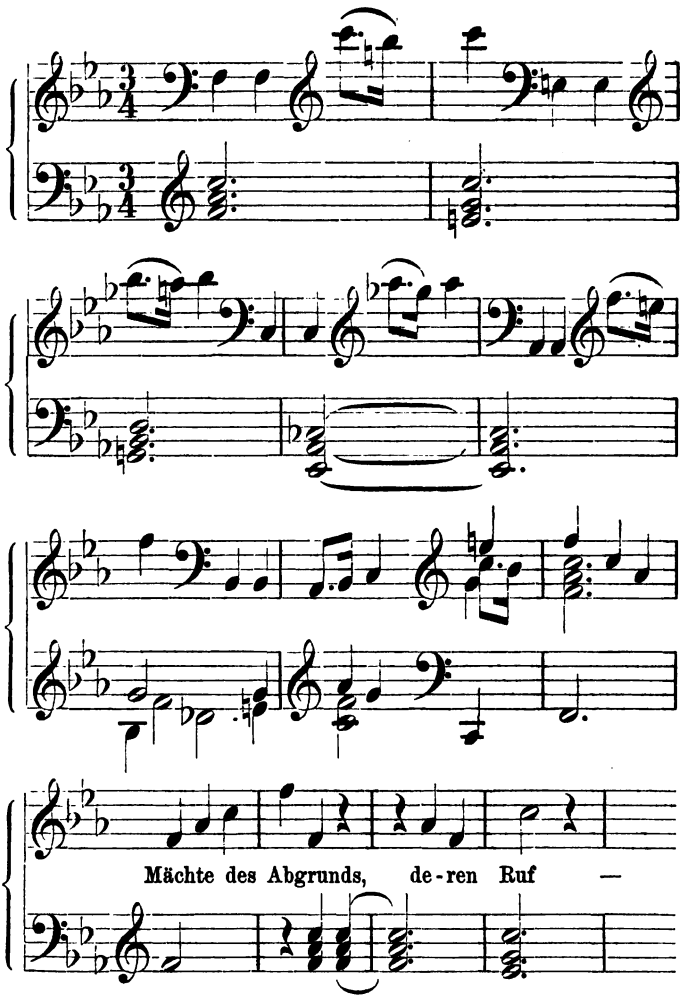


steigert ihn zu einem schwungvollen Lobgesang. Der Chor ist in diesem Theile leider nur wenig vertreten. Die Solo-Gesänge haben auch hier das Uebergewicht. Das wohlthuende Ensemble der Jetztzeit, wo Arien und Chöre in schöner Folge wechseln, war zu Händel's Zeiten noch unbekannt. Sein späteres Werk „Israel in Aegypten" lässt schon mehr den Chorgesang vorherrschen.

Der dritte Theil schildert Saul's und Jonathan's Ende, David's Erhebung zum Könige. Er beginnt mit einem Recitativ (Largo) Saul's, der, nachdem er vergeblich Jehova angerufen, sich an die Zauberin wendet. Ein ernster Eingang leitet das Recitativ ein.



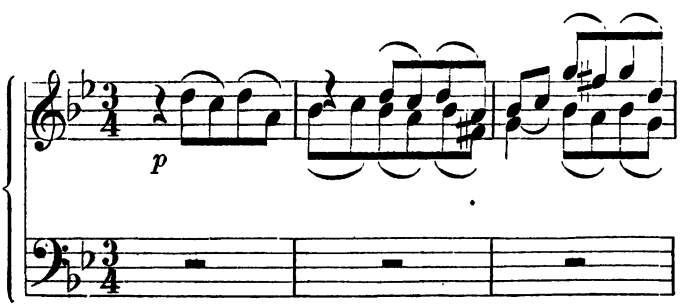
Die Zauberin kommt Saul's Verlangen, Samuel heraufzubeschwören, ungern nach. Oboen und Fagotte halten in langen Noten die düstern Accorde zu dem Gesange aus, während Violinen die Unheimlichkeit des Ganzen steigern. — Während die Orgel schweigt, verstärken Bässe den unheimlichen Gang der Instrumente und des Gesanges. Man fühlt sich durch diese Musik in Wahrheit in die schauerliche Behausung der Zauberin versetzt. Händel brachte meisterhaft hier die dramatische Situation zur Geltung.

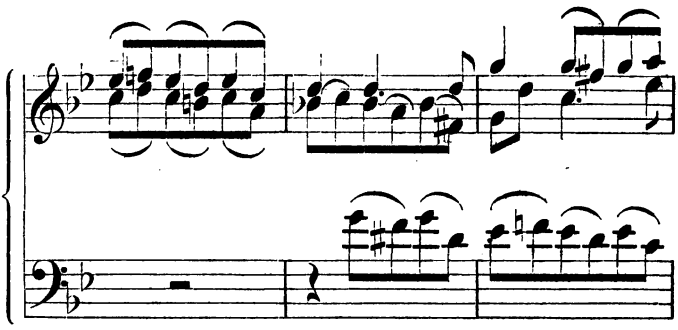


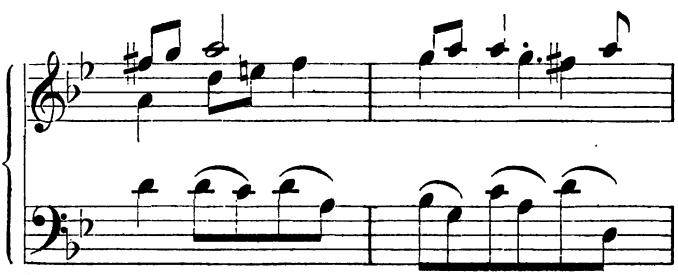
Dass Händel dies verstand, verdankte er jedenfalls der Oper. Auch seine andern Oratorien: „Judas Maccabäus“ — „Josua“ — „Samson“ etc., zeichnen sich durch eben solche scharf ausgeprägte dramatische Charakteristik aus. — Samuel erscheint aus der Unterwelt, und dies Ereigniss begleiten 2 Fagotte in dumpfer Ruhe. Wie schauerlich sind die Worte Samuel's:

„Warum ruft dein Gebot mich aus dem Reiche der Ruh'"? In dieser ernsten Weise geht das Ganze weiter. Samuel verkündigt Saul den Untergang. Saul tritt ab. — Vielleicht wollte Händel das Abtreten Saul's durch die folgende Sinfonia ausdrücken. Jedoch ist der Charakter derselben nicht der Art; er gleicht weit mehr einem Jubelmarsche und soll wohl daher den Kampf Saul's mit den Philistern darstellen, ist aber hier nicht am Platze. Selbst wenn dieser Satz die Freude Israels kennzeichnen sollte, müsste derselbe doch ernster gestaltet sein. — Die Instrumentalmusik war eben nicht immer Händel's Feld. — Besser gelingt dies Händel in dem bald folgenden Todtenmarsch. David empfängt den Amalekiter, der Saul getödtet haben will, und verurtheilt ihn zum Tode. — Die Arie David's ist bedeutend in den Worten: „Des Herrn Gesalbter fiel durch dich". Der letzte Abschnitt des Werkes ist eine Todtenklage um Saul, welche in der Erhebung David's endigt. 3 Posaunen, Pauken, 2 Flöten und das Quartett beginnen den wirksamen Trauermarsch, aus dem weniger Trauer-, als Sieges- und Ehrenmusik für den todten Helden hervorklingt; jedoch lässt der dritte Satz auch das Wehmüthige hervortreten. — Der Trauermarsch ist der Situation durchaus angepasst. Im „Samson" verwendet Händel diesen Marsch auf ähnliche Weise. Ein kurzes Largo (das Klagelied) leitet den Trauerchor: „Klagt, jammert laut", ein; denselben singt das Volk über dem Grabe Saul's.

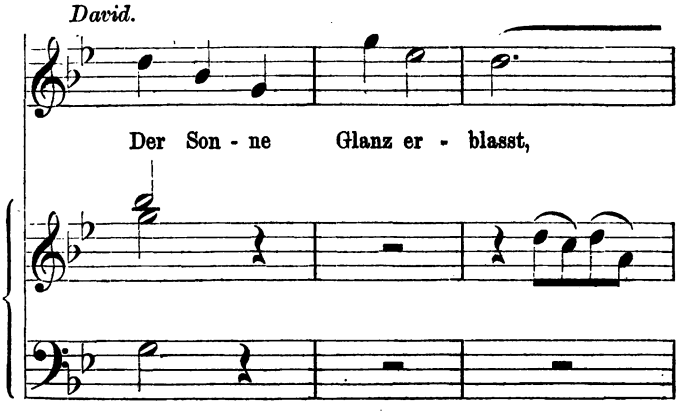
Jetzt folgt eine Reihe von Gesängen David's, welche mehrere Male von Chorsätzen unterbrochen werden. Unter diesen ist eine Arie David's: „Der Sonne Glanz erblasst", die einen ergreifenden Trauergesang bildet.

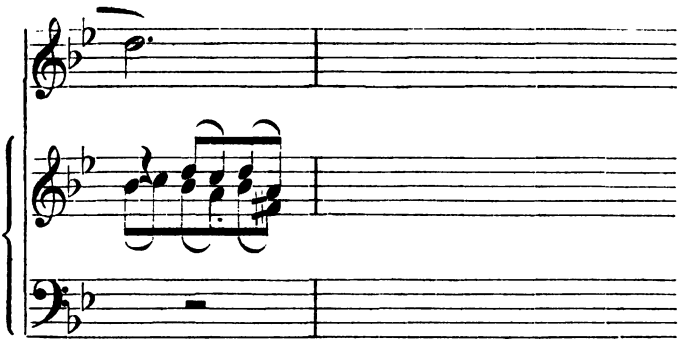






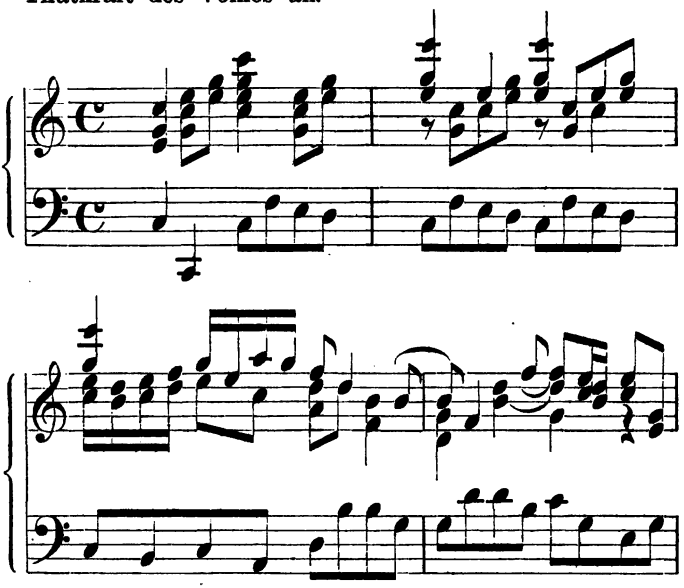
David.



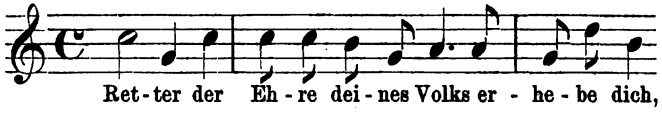


Die Instrumentalbegleitung geht hier oft über den schmerzlichen Gesang fort; das Ganze ist eine Meisterarie. Die folgende Arie: „Den Bogen spannte Jonathan", steht mit dem Vorhergehenden im Zusammenhange. Diese Sätze sind die Nachklänge der Todtenfeier. Der letzten Arie folgt der Chor: „Schnell, wie die Adler flogen sie". Ihm folgt eine Arie David's: „In süsser Harmonie vereint, trennt nicht das Grab der Liebe Bund". Diese Arie übertrifft an Tiefe noch die vorhergehenden. Der folgende Chor nimmt bei den Worten: „O banger Tag" das Thema der Arie wieder auf. — Dieser Chor, abwechselnd mit David singend, gestaltet sich zu einer Todtenklage für Jonathan. Hier ist tiefer Schmerz zu empfinden. Er schliesst, indem er wieder das erste Thema aufnimmt. Diese ganze Folge von Trauergesängen übt auf den Hörer nicht etwa eine Langeweile aus, sondern, sich bis zum Schlusse immer mehr steigernd, reisst sie ihn mit sich fort. Diese letzte Todtenklage allein ist schon geeignet, den „Saul" als ein Meisterwerk zu kennzeichnen. Händel hatte seine Aufgabe erfüllt. — Er ehrt den König, der für's Vaterland fällt; er lässt dem gefallenen Könige Klage-, Dank- und Loblieder darbringen, wie sie dem gefallenen Helden zukommen. Kann ein weltlich-historisches Oratorium etwas Besseres darstellen? Händel liebt die Gegensätze, er bleibt bei der Klage nicht stehen. Das Volk muss sich zu neuer Thatkraft emporraffen. Schon singt Abner: „Ihr Männer Juda klagt nicht mehr". Das Volk rafft sich auf und singt nun den Chor: „Gürt um dein Schwert,

du Mann der Macht!“ Schon der Eingang des Chores (Posaunen, Trompeten, Oboen und Quartett) spannt die Thatkraft des Volkes an.



Mit dem Hinzutritt der Gesangsstimme zeigt sich der Geist des Volkes. Um das lebendige Feuer der erwachenden Volkskraft zu kennzeichnen, gebraucht Händel hier kühne Harmonienfolgen. Im zweiten Abschnitte des Chores: „Retter der Ehre deines Volkes“,



sieht man, wie das Volk David nun ehrt. Dieser fugirte Satz steigert das erhabene Gefühl des Volkes immer mehr bis zur Siegeszuversicht. Die Kraft und Begeisterung des Volkes zeigt Händel hier in wahrer Grösse. Bei den Worten: „Da Volk auf Volk zu deiner Huld sich drängt, beglückt und dein zu sein“ nimmt der Chor statt $^4/_4$ den $^3/_4$ Tact auf und gestaltet sich bis zum Schlusse immer grossartiger. Und dieser glanzvolle Schlusschor zeigt uns Händel in seiner Meisterschaft. —

Wenn uns also im „Saul“ manche Arien die schwache Seite Händel's gezeigt haben, wenn wir sahen, dass die Instrumentation nicht immer gut war, so lag ersteres am Text, letzteres an dem Zustande, in dem sich damals noch die Instrumentalmusik befand. Dass Händel geschickt und effectvoll instrumentiren konnte, sahen wir an einzelnen Stellen, dass er auch bedeutende Arien schreiben (wir erinnern nur an die Arie „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“ im „Messias“) und schön ausstatten konnte, wissen wir. In der Instrumentirung allerdings war Bach mannigfaltiger. Trotzdem steht Händel so gross da, dass sein Andenken und die Ehre seines Namens durch Niemand getrübt werden kann.

Wenn wir dem Leser nun nicht weitere Oratorien Händel's zerlegen, so geschieht dies aus Mangel an Raum.[11]) Doch möge man uns noch wenige Worte über ihn gestatten. — Durch Händel erreichte das Oratorium seinen Glanzpunkt. Die Hälfte seines Lebens widmete er der italienischen Oper; er liess dann dieselbe fahren, um den vollständigen Ausbau des Oratoriums vorzunehmen. Formgewandtheit, dramatischen Ausdruck und Declamation, eine grosse Technik, Schönheit im Styl hatte Händel sich durch seine Opernarbeiten erworben. Mit diesen Eigenschaften verband er seine tiefe Kenntniss des Contrapunktes; denn nur durch die grösste contrapunktische Gewandtheit war es ihm möglich, Chöre in solcher Grossartigkeit herzustellen. Sein erstes Oratorium, worin er eine neue Richtung einschlägt (Israel in Aegypten), zeigt schon seine Meisterschaft. Er legt hier den Schwerpunkt des Oratoriums in den Chor. Der erste Theil des Orat. enthält ausser 20 Chören und wenigen Recitativen nur eine einzige Arie. 13 Chöre sind Doppelchöre. Der Träger der Chöre ist das Volk Gottes, dessen Geschichte er vorführt. In dem Duett „The Lord is my Strength and my Song“ (Der Herr ist mein Heil und mein Lied) entfaltet er neben grosser Harmoniefülle und polyphoner Schreibweise den Glanz der italienischen Arie. Auch wendet er in den Chören die für das Oratorium gewiss berechtigte Tonmalerei mit Geschick an. In weiteren Oratorien, „Samson“ — „Judas Maccabäus“

[11]) Uebrigens behandelt Bitter in seinem Werke ausführlich den „Messias“.

— „Josua", treten die einzelnen Personen selbstredend und handelnd hervor; sie erheben sich aber auf dem Grunde des Volksbewusstseins, so dass stets der Chor zur Geltung gelangt. Auch die Solis finden hier die richtige Anwendung, so dass die Chöre dadurch nur an Bedeutung gewinnen. Sein grösstes dramatisches Werk ist entschieden „Samson". Die verschiedenen Personen sind hier ihren Individualitäten gemäss charakterisirt, die Chöre grossartig, die Gesammtwirkung ist ergreifend. Solche Arien und Duette vermochte nur ein Meister zu schreiben, wie es eben Händel war. Die Texte Händel's (namentlich die deutschen) sind natürlich im Laufe der Zeit durch Verminderung und Kürzung verbessert worden; man ersieht das am besten, wenn man die älteren und neueren Textbücher vergleicht. — Wir geben zu dem Zwecke hier Proben aus dem „Josua" und aus dem „Messias". So lautet der erste Theil des „Josua" nach einem Textbuch (21. Februar 1840) der Breslauer Singacademie also:

Chor.

Ihr Söhne Israels,
Auf, und kommt herbei!
Des Dankes Lied erschalle laut,
Erschall' zum Himmel auf.
In Gilgal und an Jordans Strand erschall'
Wie hoch und gross Jehovah's Name ist.

Caleb.

O Josua, unser Herr, seit Moses Tod,
Der einging zu den Wohnungen der Ruh',
O welche Dankbarkeit füllt unser Herz,
Dass Gott Dich uns zum Führer hat verlieh'n!
Stärke und Weisheit sind in Dir vereint,
Eifer und Gnade erfüllen Dein Gemüth.

Achsah. Recit.

Frauen und Jungfrau'n flehen mit Gebet,
Zu unserm Gott für Dich, den Freund des Volks.
Egyptens Ketten brach der erste Held,
Dein starker Arm gewinnt uns Kanaan.

Arie.

O wer erzählt, o wer vernimmt
Von jenem Land und weinet nicht?
Und wer hat nicht am Jordan Freud',
Erlöst nun von des Niles Joch?

Josua. Recit.

Caleb, wohlan, nun höre den Befehl:
Wähl' einen Mann von jedem Stamme aus,

Zwölf Steine hebt aus der getheilten Fluth,
Wo der Priester Fuss, die heil'ge Lade stand,
In Gilgal stell' sie auf, dann nimm and're zwölf,
Und richte sie im Bett des Jordan auf.
Wenn uns're Söhne sie staunenvoll einst sehn,
So rufen diese Säulen ihnen zu:

Josua.

Die ferne Nachwelt sei hier eingedenk
Des Wunderzug's in das befreite Land.

Chor.

Der Jordan stand gleich Wassermauern da,
Und rückwärts auf zur Quelle rollt der Strom.

Othniel. Recit.

Doch wer ist dies? Welch' schauerlich Gesicht!
Ein Hochgebild in gold'nem Kriegerschmuck,
Mit feierlichem Ernst und edlem Blick
Bewegt es majestätisch sich daher.
Sein braunes Haar bedeckt den schönen Hals.
Entblösst sein Schwert, ein Helm bedeckt sein Haupt;
Sein krieg'risch Antlitz und sein leuchtend Aug'
Ist einem Helden, einem Engel gleich.

Arie.

Sage hohes Wesen an,
Ob vom Himmel Du gesandt,
Ob zum Troste Deinem Knecht?
Ob Du Freund — ob mächt'ger Feind Du bist?

Der Engel. Recit.

Josua, gesandt von Gott komm ich herab;
Der Fürst des Himmelsheers des Herrn bin ich.
Leg' ab der Füsse Schuh sogleich, denn rund um Dich
Der Grund, worauf Du stehst, ist heilig Land.

Josua.

So sieh mich denn zu Deinen Füssen hier,
Des Herrn Befehl in Ehrfurcht zu vernehmen.

Der Engel. Accomp.

Führer von Israel! so spricht Gott der Herr:
Es falle Jericho durch Deine Hand
Und der Tyrann und seine Heidenschaar,
An ihrer Götzen Altar stürzen sie;
Der hohe Wall, die Thürme himmelhoch
Sie fallen und in Staub sein sie zermalmt,
Hoch in die Luft die Asche sei zerstreut,
Der Ort, der Nam' sei von der Welt vertilgt.

Josua. Recit.

Des Herrn Befehl sei einzig mein Beruf,
Gehorchen seinem Wink mein grösster Ruhm.

Arie.

Auf, Völker, auf,
Bereitet euch zur Schlacht!
Zum Sturme geschaaret,
Die Wälle umlagert,
Zerbrecht der Feinde Macht.

Chor.

Der Herr gebeut, und Josua führt,
Jericho fall' auf dich, Tyrann.

Othniel. Recit. Accomp.

Auf diese Flur, wo ew'ger Friede wohnt,
Der Heerden nahrungsreichen Aufenthalt,
Wo seinen Segen reich der Frühling streut,
Der Quellen Kühlung und der Wiesen Schmelz,
Hier in das dunkle, kühle Schattendach
Führt Liebe mich zu Achsah's Reizen her.

Achsah (aus der Ferne).

Othniel!

Othniel.

Hör' ich recht, wer ruft „Othniel?"
Welch' süsse Stimme ruft mich hier?

Achsah.

Ach Othniel, tapf'rer Freund,
Mag Gott Dir lohnen Lieb' und Treu.

Othniel. Recit.

Ja, Achsah ist's, ihr himmlisch süsser Ton
Vermag so rührend und so süss zu fleh'n.

Achsah.

Doch sieh, er kommt, er folgt der Liebe Zug.

Othniel. Arioso.

Willkommen in der Laub', o Jungfrau, hier,
Wie süss tönt Deiner Stimme Melodie!

Achsah.

Der Luft sangreichem Chor nur gilt Dein Lob.

Arie.

Horch auf der muntern Vögel Lied,
Vom süssen Ton aus ihrer Brust
Erwacht der Morgen, belebt wird jeder Busch
und Berg und Thal.
Vom Morgen zum Abend tönt ihr Sang, der
Liebe süsse Melodie,
Ihr Lied erfüllt den ganzen Wald.

Othniel. Recit.

O Du entflammst der Liebe reinste Gluth,
Dein Blick erfüllet mich mit Tapferkeit!

Dein Bild erhöht die Reize der Natur.
Der Oelbaum prangt durch Dich mir fröhlicher,
Weisser die Lilie, rosiger die Rose,
Und die Granat' entbrennt in höh'rer Gluth,
Und Früchte' und Blumen streuen süssen Duft.
Geniess mit mir der Lieb' und Freiheit Glück.

Duett.

Othniel.

Der rasche Strom, er fliesset leicht,
Von Knechtschaftsbanden frei.

Achsah.

Der rasche Strom etc. etc.

Othniel.

Nicht Hagelschlag, nicht starrer Schnee
Zerstört der Saaten Pracht.

Achsah.

Nicht Hagelschlag, etc. etc.

Beide.

Ein steter Frühling ist das Jahr
Und immer { Achsah's / Othniel's } Liebe gleich.

Othniel. Recit.

Die Tromba schallt, nun zeig' ich Jericho
Des Kriegers Kraft, den Liebesfeu'r durchglüht.
Kehr ich als Sieger, hoff' ich, wird mir hold
Dein Vater Caleb, wie es Achsah ist.

Chor.

Der Engelschaar gesammt umschirm' den Held
Und führ' ihn bald zurück mit Preis gekrönt.

Man vergleiche hiermit den Text des „Josua" eines neueren Dresdener Textbuches, der da also beginnt:

Chor.

Ihr Söhne Israels kommt herbei, erscheint!
Es töne Dank zum Herrn des Himmels auf!
In Gilgal und am Jordanstrom ruft aus:
Ein Gott, ein Herr, Jehovah ist sein Nam'!

Recitativ. Josua.

O Freunde seht, was dem Gerechten wird,
Der sein Vertrau'n dem Himmel redlich weiht.
Wenn Eure Väter des Herrn Befehl gehorcht,
Sie hätten so, wie Ihr, das heil'ge Land geseh'n.
Rebellisch gegen Gott und sein Gesetz,
Sah'n sie die Wüste nur und frühen Tod.

Caleb.

O Josua, unser Herr seit Moses Tod,
Der einging zu den Wohnungen der Ruh',
O welche Dankbarkeit füllt unser Herz,
Dass Gott Dich uns zum Führer hat verlieh'n.
Stärke und Weisheit sind in Dir vereint,
Eifer und Gnade erfüllen Dein Gemüth.

Arie. Caleb.

Du Held der Weisheit, Held der Macht,
Jehovah segne Deine Kraft,
Bewahr' Dein heilig, heilig Haupt.
Das Nachbarvolk mit Staunen sieht
Auf all' das Glück, die Seligkeit,
Die Du, Herr, allem Volk gewährst.

Recitativ. Achsah.

Frau'n und Jungfrau'n flehen mit Gebet
Zu unserm Gott für Dich, den Freund des Volks.
Egyptens Ketten brach der erste Held,
Dein starker Arm gewinnt uns Kanaan.

Arie. Achsah.

O wer erzählt, o wer vernimmt
Von jenem Land und weinet nicht?
Und wer hat nicht am Jordan Freud',
Erlöst nun von des Niles Joch!

Recitativ. Josua.

Caleb, wohlan, nun höre den Befehl:
Wähl' einen Mann von jedem Stamme aus,
Zwölf Steine hebt aus der getheilten Fluth,
Wo der Priester Fuss, die heil'ge Lade stand,
In Gilgal stell' sie auf, dann nimm and're zwölf
Und richte sie im Bett' des Jordan auf.
Wenn uns're Söhne sie staunenvoll einst seh'n,
So rufen diese Säulen ihnen zu:

Chor.

Der späten Nachwelt sei es kundgethan,
Welch' Wunder Eingang in dies Land gewann.
Gethürmet stand des langen Jordans Fluth,
Und rückwärts zu der Quelle rollt' sein Lauf.

Recitativ. Josua.

So bleibt die Kunde dieses Tags
Erneut in uns durch frommen Dank.

Arie. Josua.

So lang sich noch in Jordans Fluth
Des Kidron Silber mischt,
So lang der hohen Sonne gold'ner Strahl
Auf Kanaan niederglänzt,
So lange sei'n wir eingedenk
Der Gnad', die uns von Gott geschenkt.

Recitativ. Othniel.

Wer nah't sich mir? Erschütterndes Gesicht!
Ein Götterbild, sein Harnisch laut'res Gold!
Mit würdiger Gestalt, erhab'nem Ernst,
Nah't langsam feierlich sein fester Schritt.
Sein gold'nes Haar strömt auf die Schulter hin,
Er führt das Schwert, ein Helm bedeckt das Haupt.
Sein himmlisch Antlitz und sein blitzend Aug'
Verkündet uns des Engels heil'ge Näh'!

Arie. Othniel.

Sage, hohes Wesen, an,
Ob vom Himmel Du gesandt,
Ob zum Troste Deinem Knecht?
Ob Du Freund? Ob mächt'ger Feind Du bist?

Recitativ. Engel.

Josua, gesandt von Gott komm' ich herab;
Der Fürst des Himmelsheers des Herrn bin ich.
Leg' ab der Füsse Schuh sogleich,
Denn rund um Dich, der Grund,
Worauf Du stehst, ist heilig Land.

Josua.

So sieh' mich denn zu Deinen Füssen hier,
Des Herrn Befehl in Ehrfurcht zu vernehmen.

Engel.

Führer von Israel! so spricht der Herr:
Es falle Jericho durch Deine Hand,
Und der Tyrann und seine Heidenschaar,
An ihrer Götzen Altar stürzen sie,
Der hohe Wall, die Thürme himmelhoch,
Sie fallen und in Staub sei'n sie zermalmt.
Hoch in die Luft die Asche sei zerstreut,
Der Ort, der Nam' sei von der Welt vertilgt.

Josua.

Des Herrn Befehl sei einzig mein Beruf,
Gehorchen seinem Wink mein grösster Ruhm.

Arie. Josua.

Auf, Völker, auf, bereitet Euch zur Schlacht!
Zum Sturme geschaaret, die Wälle umlagert,
Zerbrecht der Feinde Macht!

Chor.

Der Herr befiehlt durch Josua's Hand
Jericho's Fall, des Wüthrich's Blut.

Recitativ. Othniel.

Hier, wo das Glück, die stille Freude herrscht,
Der Heerden nahrungsreicher Aufenthalt,
Der sanfte Lenz von Segen überfliesst,
Wo Bäche rauschen, Wiesen duftend blüh'n,

Hier in des Laubes traulich grünem Schutz,
Sag' Liebe, mir, wo Achsah sehnend weilt.

Achsah.

O Othniel, Othniel!

Othniel.

Hör' ich recht, wer ruft: Othniel?
Den sanften Klang vernahm mein Ohr.

Achsah.

Ach, Othniel, tapf'rer Freund;
Mag Gott Dir lohnen Lieb und Treu.

Othniel.

Ja, Achsah ist's, nur ihrer Stimme Klang
Spricht so zum Herzen, tönt so lieblich mir.

Achsah.

Doch sieh', er kommt, er folgt der Liebe Zug.

Arioso. Othniel.

Heil, edle Jungfrau dieses Blüthenhains,
Wie süss tönt Deiner Stimme Melodie.

Recitativ. Achsah.

Der Luft sangreichem Chor nur gilt Dein Lob.

Arie.

Horch, horch auf der muntern Vögel Lied,
Vom süssen Ton aus ihrer Brust
Erwacht der Morgen,
Belebt, belebt wird jeder Busch,
Belebt wird Berg und Thal.
Vom Morgen bis zum Abend tönt
Ihr Sang, der Liebe süsse Melodie,
Ihr Lied erfüllt den ganzen Wald.

Recitativ. Othniel.

Ja Du entflammst der Liebe reinste Gluth,
Dein Blick erfüllet mich mit Tapferkeit!
Dein Bild erhöht die Reize der Natur.
Der Oelbaum prangt durch Dich mir fröhlicher,
Weisser die Lilie, rosiger die Rose,
Und die Granat' entbrennt in höh'rer Gluth,
Und Früchte' und Blumen streuen süssen Duft.
Geniess mit mir der Lieb' und Freiheit Glück.

Duett. Othniel. Achsah.

Der rasche Strom, er fliesset leicht,
Von Knechtschaftsbanden frei.
Nicht Hagelschlag, nicht starrer Schnee
Zerstört der Saaten Pracht.
Ein steter Frühling ist das Jahr
Und immer { Achsah's / Othniel's } Liebe gleich.

Recitativ. Othniel.

Horch, die Posaun'! Bald, Jericho,
Fühlst Du nun meinen Arm, dem Liebe Kraft verleiht.
Wird mir der Sieg (flüstert Hoffnung mir),
Dein Vater Caleb segnet unsern Bund.

Chor.

Das ganze Heer des Himmels sei sein Schutz,
Der Engel Schaar leit' ihn mit Sieg zurück.

Bedeutend ist ferner das Oratorium „Der Messias". [12]) Der Anfang des „Messias" eines Berliner Textbuches von 1832 lautet wie folgt:

Recitativ.

Tröstet mein Volk! spricht euer Gott; redet freundlich mit Jerusalem und prediget ihr, dass ihre Ritterschaft ein Ende hat; denn ihre Missethat ist vergeben. Es rufet die Stimme des Predigers in der Wüste: bereitet dem Herrn den Weg, und macht auf dem Gefilde ebene Bahn unser'm Gott!

Arie.

Alle Thale erhöhet, und alle Berge erniedriget, was ungleich ist, macht gleich, was höckrig ist, macht eben.

Chor.

Denn die Herrlichkeit Gottes des Herrn wird offenbaret. Alle Völker werden sie sehen; denn Gott ist es, der es verheissen hat.

---

[12]) Das später erwähnte Breslauer Textbuch sagt über den „Messias" Folgendes: „Das Werk zerfällt in drei Theile, die nicht etwa willkürlich gewählte Abschnitte sind, sondern den drei Grundelementen des lebendigen Christenthums entsprechen, nämlich dem Glauben, der Liebe und der Hoffnung. 1. Der Glaube. Ein schwerer Druck — dies ist der Sinn der Ouverture — belastet die Erde, ein dumpfes Gefühl des unbefriedigten Daseins; zwar möchte sich die Seele aus ihm herausreissen, es abschütteln, sie will in einem vielgeschäftigen Treiben sich aufschwingen in die freien Lichtregionen, aber ihre Flügel sind gelähmt, sie sinkt nach vergeblichen Versuchen ermattet in jene Dumpfheit zurück, der sie aus eigner Kraft nicht zu entfliehen vermag. Da senkt sich in die Nacht des irdischen Daseins aus einer andern, seligen Welt die tröstende Stimme der göttlichen Verheissung. Die Propheten verkündigen den Erlösungsrath Gottes, sie schauen im Geiste seine Erfüllung, und ihre Gesichte; ihr Frohlocken im Geist führt uns Händel vor Augen. Ihre Verkündigung ist erst allgemein gehalten, wird aber immer bestimmter, und je bestimmter sie ist, desto freudiger und begeisterter tritt sie auf. Zuerst eine milde aber dennoch ernste Ermahnung zur Busse, Gott Bahn zu machen, alles Ungleiche zu ebnen und auszugleichen, denn Gottes Herrlichkeit werde offenbaret werden, Jehovah's Mund selbst werde reden; aber dem schauenden

Recitativ.

So spricht der Herr, Gott Zebaoth: Es ist noch um ein Kleines und ich bewege den Himmel und die Erde, das Meer und das Trockene, ja, ich bewege alle Heiden, spricht Gott. Wenn nun der Trost aller Völker erscheint, so wird kommen zu seinem Tempel der Herr und der Engel des Bundes, des ihr begehret. Siehe, er kommt, spricht Gott der Herr.

Recitativ.

Denn siehe, eine Jungfrau in Hoffnung gebiert einen Sohn, des Name heisst: Immanuel, Gott mit uns!

Arie.

O du, die Wonne verkündigt in Zion, steig' empor zu der Höhe der Berge. O du, die Wonne verkündigt in Jerusalem, heb' auf die Stimme mit Macht, dein Gesang erschalle getrost! Verkünd'ge den Städten Juda: Er kommt, euer Gott, und die Herrlichkeit des Herrn geht auf über dir.

Chor.

O du, die Wonne verkündet in Zion, heb' auf die Stimme mit Macht; verkünde den Städten Juda: Er kommt, euer Gott, und die Herrlichkeit Gottes des Herrn geht auf über dir.

Auge der Propheten offenbart sich Gottes Herrlichkeit schon jetzt, sie hören jetzt schon Jehovah reden, und die heiligen Schauer der Nähe Gottes durchbeben sie, durchbeben uns in der Händel'schen Darstellung. — Gott, verkündigen sie ferner, werde Himmel und Erde, Hohes und Tiefes bewegend, sein Volk aufsuchen; da ergreift die schwache Seele Zagen und Angst, in tiefer Zerknirschung erwägt sie ihre Schuld, wie mag sie den Tag der Zukunft Gottes erleiden? — Denkt sie an Gottes das Verborgene richtende Auge, wie mag sie bestehen, wenn er erscheint? Da ertönt abermals die Stimme des Trostes: Gott selbst werde sein Volk reinigen und gerecht machen. Und bestimmter wird die Erlösung verkündiget: eine Jungfrau wird den Immanuel gebären; und mit höherem Frohlocken schauen es die Propheten, von den Höhen der Berge Juda erschallt ihre Stimme mit Macht, schon strahlt ihnen Gottes Licht freudig umher. In der Nacht, die die Erde und die Völker bedeckt, sehen sie Gottes Herrlichkeit aufgehen, sein Licht über die Völker, die im Dunkeln wandeln, glänzen. Sie schauen endlich im Geiste die Geburt des Kindes selbst, auf dessen Schultern die Herrschaft ruht, und in höchster Entzückung erkennen sie ihn, welcher ist Wunderbar, Herrlichkeit, Vater der Ewigkeiten und Friedefürst. Die Verkündigung ist vollendet und die Erfüllung tritt nunmehr ein. Händel hat in dem ganzen Werke den kirchlichen Festcyclus berücksichtigt, und in diesem entspricht dem bisher Dargestellten die Adventszeit. — Eine zweite Ouverture tritt ein, die das reine Wiederspiel der ersten ist; denn ein tiefer heiliger Friede durchweht sie; sie stellt die irdische Geburt des Heilandes dar, die Weihnacht, und zwar in einer Vollendung, dass sie mit jeder Darstellung der Geburtsnacht durch

Begleitung.

Blick auf! Nacht bedeckt das Erdreich, dunkle Nacht die Völker, doch über dir geht auf der Herr, und seine Herrlichkeit erscheint über dir, und die Heiden wandeln in deinem Licht, und die Könige im Glanze deines Aufgangs.

Arie.

Das Volk, das im Dunklen wandelt, das sieht ein grosses Licht; und die da wohnen im Schatten des Todes, es scheinet hell über sie.

Hiermit vergleiche man den Text eines Breslauer Textbuches vom Jahre 1863 (16. März), der also heisst:

Arioso. (Tenor).

Tröstet, tröstet mein Volk, spricht euer Gott; redet freundlich mit Jerusalem, und prediget ihr, dass ihre Ritterschaft ein Ende hat; denn ihre Missethat ist vergeben. Es rufet die Stimme eines Predigers in der Wüsten: Bereitet dem Herrn den Weg, macht auf dem Gefilde eine ebne Bahn unserm Gott. Jes. XL. V. 1—3.

Malerei den Vergleich aushält. In nächtlicher Stille unter Hirten schauen wir die Krippe, aus der uns das Christuskind mit dem erhabensten Ernst und der reinsten Kindlichkeit, mit seiner Freundlichkeit und Wehmuth entgegen leuchtet; und ein Engel schreitet herab und verkündet die Geburt, der Himmel öffnet sich und die himmlischen Heerschaaren senken sich auf die Erde, Gott lobsingend und Friede und Heil ausrufend über die Erde, bilden sie eine Glorie über der Krippe des Heilandes; dann erheben sie sich wieder von der Erde und verschwinden in der Höhe. — Was nun die Schrift noch von der Anbetung der Weisen berichtet, was sie von der Freude derer erzählt, die auf den Trost Israels, auf die Erlösung zu Jerusalem warteten, alles dies fasst Händel in der einen jetzt folgenden Arie: „Erwach' zu Liedern der Wonne", zusammen; Frohlocken und neu belebte Thatkraft spricht sich darin aus, eine Fröhlichkeit jedoch, die noch sinnlich ist, die das der Welt wiederfahrene Heil noch nicht in seiner Wahrheit zu fassen vermag. — Rasch führt uns Händel jetzt das Leben Christi vor Augen; zwar sein wunderthätiges Wirken deutet er nur kurz an; dagegen giebt er uns ein Bild von der heiligen Seele des Erlösers, ein Bild von so unaussprechlicher Tiefe und Wahrheit, wie es nur inbrünstige Liebe zum Heiland zu entwerfen vermochte. Der gute Hirt, der sein Leben lässet für die Schafe, der nicht streitet, dess Geschrei man nicht hört auf den Gassen, der das zerstossene Rohr nicht zerbricht, den glimmenden Docht nicht auslöscht; Er, der Sanftmüthige und von Herzen Demüthige ist es, welchen Händel in sprechenden, tief erschütternden Zügen uns vor die Seele bringt. Ihm zur Seite stellt er in dem folgenden Chor die kleine Gemeinde seiner Jünger; noch spricht aus ihnen

Chor.

Denn die Ehre des Herrn wird offenbaret; alles Fleisch mit einander wird sehen, dass Jehovah's Mund geredet hat. Jes. XL. V. 5.

Recitativ. (Alt).

Denn siehe, der Verheissene des Herrn ist auf Erden erschienen, dess Name heisst: Immanuel, Gott mit uns. Jes. VII. V. 14.

Arie. (Alt).

O du, der Gutes predigt zu Zion und Gutes in Jerusalem, steig' empor zu der Höhe der Berge, erheb' die Stimme mit Macht, dein Gesang schalle getrost, verkünde den Städten Juda: Er kommt, euer Gott. Wohlan! Strahle freudig umher, denn dein Licht kommt, und die Herrlichkeit des Herrn gehet auf, über dir. Jes. XL. V. 9. 10.

Chor.

O du, der Gutes predigt zu Zion und Gutes in Jerusalem, erhebe die Stimme mit Macht, verkünde den Städten Juda: Sehet euren Gott! Wohlan! die Herrlichkeit des Herrn gehet auf über dir.

---

nicht der hohe Geist, der sie später ergreifen wird, noch sind sie nicht angethan mit Kraft aus der Höhe; sondern als die noch Unmündigen ruhen sie in kindlicher Einfalt in ihrem Meister aus, und mit einem fröhlichen Glauben, der sich selbst noch nicht versteht, tragen sie sein sanftes Joch, seine leichte Last. — 2. Die Liebe. Also hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen eingebornen Sohn dahingab — dies ist das Thema, das Händel hier behandelt. In dem ersten Chor erscheint die Sündenlast der Welt in ihrer ganzen Schwere, getragen von dem Lamm Gottes, dessen Geduld und Stille im bittersten Schmerz die folgende Arie mit ergreifender Treue darstellt. Aber nicht blos der Welt Sünde trägt das Lamm, sondern auch ihre Strafe, alles tiefe und verborgene Wehe der Natur wird in dem folgenden Chor: „Wahrlich, er trägt unsere Krankheit" mit vernichtender Gewalt laut, und all' dies Wehe ist des Erlösers Wunde, der er in seiner Lammsgeduld nicht wiederstrebt. Endlich verlässt ihn auch das kleine Häuflein der Seinen, wie Schafe gehen, fliehen sie zerstreut. (Dieser Chor, der einen viel milderen Charakter hat, als die früheren, und in dem nicht sowohl die Sündhaftigkeit als die menschliche Schwäche sich ausspricht, hat gar keinen Sinn, wenn er nicht auf die fliehenden Jünger bezogen wird. Man erinnere sich nur der Worte des Heilandes, Matth. 26, 31: „in dieser Nacht werdet ihr euch alle ärgern an mir, denn es stehet geschrieben, ich werde den Hirten schlagen und die Schafe der Heerde werden sich zerstreuen"). Jetzt steht der Erlöser ganz verlassen da; denn der Herr warf unser aller Sünde auf ihn. — In rascher Bewegung führt uns Händel hinauf nach Golgatha. Dort schauen wir Jesum „umringt von grossen Farren, die ihren Rachen aufsperren wider ihn", wir hören

Recitativ. (Bass).

Denn siehe, Finsterniss bedecket das Erdreich, dunkle Nacht die Völker, doch über dir gehet auf der Herr, und seine Herrlichkeit erscheinet über dir, und die Heiden wandeln in deinem Licht, und die Könige im Glanze deines Aufgangs. Jes. LX. V. 2. 3.

Arie. (Bass).

Das Volk, so im Dunkeln wandelt, sieht nun ein grosses Licht; und die da wohnen in Finsterniss, und im Schatten des Todes, denen scheint es helle. Jes. IX. V. 1.

Chor.

Denn es ist uns ein Kind geboren, und ein Sohn ist uns gegeben, welches Herrschaft ist auf seiner Schulter; und sein Name wird heissen: Wunderbar, Herrlichkeit, der starke Held, der Ewigkeiten Vater, der Friede-Fürst. Jes. IX. V. 6.

Recitativ. (Sopran).

Es waren Hirten daselbst auf dem Felde, die hüteten ihre Heerden des Nachts. Luc. II. V. 8.

Und siehe, der Engel des Herrn trat zu ihnen, und die Klarheit des Herrn umleuchtete sie, und sie fürchteten sich sehr. Luc. II. V. 9.

---

ihren wilden Spott: er klag's dem Herrn, der helfe ihm aus! wir sehen den Erlöser am Kreuze, wie die Schatten des Todes ihn immer mehr umhüllen und die Schmach ihm das Herz bricht, eine Finsterniss verbreitet sich über das ganze Land und immer dunkler wird es auch in uns, bis es denn endlich heisst: er ist dahin aus dem Lande der Lebendigen. — Aber der Glaube lebt noch, das aus den gewaltigen Erschütterungen sich allmählig sammelnde und stillwerdende Gemüth erwägt die Verheissung, dass der Heilige Gottes die Verwesung nicht sehen werde; da bricht der Ostermorgen an, der Todesüberwinder, der König der Ehren ziehet triumphirend ein in die Welt, und alle Himmel preisen ihn frohlockend. An die Auferstehung des Herrn unmittelbar schliesst Händel die Himmelfahrt, deren Darstellung durch das kleine Recitativ: zu welchen von den Engeln etc. eingeleitet wird, allein Mozart hat die darauf bezüglichen Pièces mit fast unbegreiflicher Leichtfertigkeit in seiner Bearbeitung weggelassen, und jenes kleine Recitativ steht nun völlig isolirt da und hat gar keine Bedeutung. Nach der Himmelfahrt erfolgt die Ausgiessung des heiligen Geistes: Der Herr gab das Wort; „und es geschah schnell ein Brausen vom Himmel, als eines gewaltigen Windes, und erfüllte das ganze Haus, und man sahe an ihnen die Zungen zertheilet als wären sie feurig, und er setzte sich auf einen Jeglichen unter ihnen". Kurz aber ergreifend stellt nunmehr Händel in der Arie: „wie lieblich ist der Boten Schritt" die Predigt des Evangelii dar; es erscheint in ihr ein frommes, Gott suchendes Gemüth, das die gute Botschaft freudig ergreift. Die rasche Ausbreitung des Christenthums über die ganze Erde wird in kühnen und gewaltigen Zügen in dem unmittelbar folgenden Chor: „ihr Schall gehet aus",

Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet Euch nicht, ich verkünde Euch grosse Freude, die allem Volk widerfahren wird: denn Euch ist heute der Heiland geboren, dort in David's Stadt, der Heiland, Christus, der Herr. Luc. II. V. 13.

Und alsobald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerschaaren, die lobten Gott und sprachen. Luc. II. V. 13.

Chor.

Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und allen Menschen Heil. Luc. II. V. 14.

u. s. w.

Diese wenigen Proben mögen genügen. Wollten wir die vorhandenen Texte der Oratorien kritisch beleuchten (die meisten Texte besitzt die Dresdener Hofbibliothek), so müssten wir über dieselben allein ein starkes Buch schreiben und dies liegt nicht in der Absicht. Deshalb sollen die gegebenen Proben nur andeuten, wie der Text oft den Worten, weniger dem Sinne nach geändert ist.

Was Bach in seinem Weihnachts-Oratorium, seinen Passionen und Cantaten erreichen wollte, das setzte

gezeichnet. Aber auch der Kampf des Gottesreiches mit der Welt wird nicht vergessen; die Heiden toben, die Könige empören sich wider den Herrn, ihre ganze Macht bieten sie auf, des Herrn Bande zu zerreissen und sein Joch abzuschütteln, aber wie diese Macht in sich selbst eine zerrissene, wie die Eintracht der Welt selbst eine Zwietracht ist, dies stellt eben Händel mit unaussprechlicher Genialität in dem Chor: „auf, zerreisset ihre Bande", dar; daher werden die Feinde Christi gleich irdenen Gefässen leicht zerschlagen und zu Scherben zerbrochen. Das Reich der Welt aber ist nun des Herrn, die Kirche triumphirt, ihr Leben ist ein endloses Hallelujah. 3. Die Hoffnung. Dieser Theil ist der tiefste des ganzen Werkes, aber auch am schwersten aufzufassen; alle irdischen Affekte schweigen darin und eine tiefe Innerlichkeit waltet in Allem; die Heiligkeit einer christlichen Seele, welche, von allem irdischen abgewandt, ganz in Christo ausruht, in ihm allein lebt, auf ihn allein hoffet, ob auch gleich der Leib verwese, zeichnet Händel in der Arie: „ich weiss, dass mein Erlöser lebt" (Jeder, der in diese Arie sich recht hineinlebt, dürfte wohl bekennen, dass ihm wenige Compositionen von einer so unergründlichen Tiefe bekannt seien). Aber die christliche Hoffnung wird durch den Tod nicht allein nicht wankend gemacht, sondern sie hebt ihn sogar auf, sie getröstet sich einer Zeit, wo der Tod nicht mehr sein wird. Hier ist der Punkt, wo das Christenthum prophetisch wird, wo der Glaube in Schauen übergeht; und diesen Punkt ergreift Händel, und schliesst so mit den Weissagungen des neuen Bundes, wie er mit denen des alten Bundes begonnen. Alles was nun noch folgt, ist visionär, und hat einen mystischen Charakter; der Chor: „durch Einen kam der Tod", das darauf

Händel im Messias zusammen. Während Bach in den einzelnen Details arbeitet, fasst Händel Alles dies in einem grossartigen Werk zusammen. Beide Männer lösen dieselbe Aufgabe, jedoch auf verschiedene Weise. Während Bach die ganze Heilsgeschichte vorführt und alles Einzelne derselben im Gemüth zu befestigen sucht, legt Händel in seinem Messias die Schwere und den Glanz in die Erscheinung des Herrn. Bach vertritt die Innigkeit; in Händel lebt auch Gemüth, aber er vertritt zugleich den äusseren Glanz. Bach schrieb auch polyphon, aber er ging in der Anwendung äusseren Glanzes nie über eine gewisse Grenze. Nicht mit Unrecht aber wird Händel der Sänger der Wunderthaten des Reiches Gottes genannt. Händel wird durch seinen Glanz populär, Bach bedeutender für die Kunstentwicklung. Bach vollendet die christliche, kirchliche Kunst und giebt zu gleicher

folgende Recitativ mit der sich anschliessenden Arie stellen die Auferstehung der Todten dar, sie erzählen nicht etwa blos von ihr, sondern lassen sie selbst, in einer Vision, erscheinen. Das darauf folgende Duett ist noch dunkler und geheimnissvoller, es ist der letzte Kampf des Siegenden mit dem Tod, darin dieser verschlungen wird vom Siege. Händel zieht uns mit sich durch diese dunkle Pforte, versetzt uns in die neue Welt, und hier tritt uns der Chor der auferstandenen Gerechteu entgegen, die dem Herrn danken, der ihnen den Sieg gegeben; in einem gar wunderbaren Geist ist dieser Chor gehalten, weder Schmerz noch Freude drückt sich darin aus, müde Kämpfer danken so nach einem schwer errungenen Sieg. — Es scheint, dass Händel die Worte der Offenbarung Joh. 7, 14 im Sinn gehabt habe: diese sind es, die kommen sind aus grosser Trübsal, und haben ihre Kleider hell gemacht im Blute des Lammes. In der hierauf folgenden Arie spricht sich eine gläubige Seele aus, die, weil sie Gott geglaubt, nicht in's Gericht kömmt, sondern vom Tode zum Leben hindurchgedrungen ist. Händel wollte hiermit offenbar uns von fern das Gericht zeigen, aber darstellen wollte er nicht das Geheul der Verdammten, sondern nur die Seligkeit der Erlösten. Und nun reisst er uns mit sich hinan zu Gottes Thron: „und siehe, ein Stuhl war gesetzt im Himmel, und auf dem Stuhl sass Einer; und von dem Stuhle gingen aus Blitze, Donner und Stimmen, und ich hörte eine Stimme vieler Engel um den Stuhl, und ihre Zahl war viel tausend Mal tausend; und sprachen mit grosser Stimme: Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig zu nehmen Kraft und Reichthum und Weisheit und Stärke und Ehre. Und alle Creatur im Himmel und auf Erden und unter der Erde hörte ich sagen: dem, der auf dem Stuhle sitzt, und dem Lamm sei Lob, Ehre, Preis und Gewalt von Ewigkeit zu Ewigkeit". Und Alles versinkt in einem ewigen Amen.

Zeit einer weltlichen Musik, der Instrumentalmusik, das Leben. Auch Händel's Werke kommen erst im 19. Jahrhundert zur rechten Geltung. Seine Oratorien, namentlich der „Messias", erfreuen sich der steten Gunst des Publikums. Händel's und Bach's Werke bleiben die Grundvesten des Oratoriums für alle Zeiten; es möchte denn noch ein Zukunfts-Oratorium entstehen.

Wie eine Bach-Gesellschaft, so gründete sich 1859 auch der Händel-Verein, der sich dieselbe Aufgabe, wie der Bruderverein stellte. Händel's Oratorien: „Judas Maccabäus" — „Samson" — „Josua" — „Alexanderfest" — „Israel" und der „Messias" sind schon oft seit jener Zeit aufgeführt worden. Sie alle athmen dramatische Wahrheit und echt deutsches Gemüth. Uns Deustchen kann es wieder zum Ruhm gereichen, dass wir die Vollender dieser Kunst sind, und auch hierin haben wir uns unsern eigenen Werth erschaffen. Wenn man fragt: „Wer war grösser, Bach oder Händel?" — so ist diese Frage eben so thöricht als die, ob Göthe oder Schiller grösser war. Nur Unkenntniss der beiden gleichberechtigten Elemente kann solche Fragen aufwerfen. Und so hat sie denn auch Göthe damit abgethan: „Man sollte sich ja doch nur freuen, dass die deutsche Nation zwei solche Kerle hatte." So wollen wir uns auch freuen, dass wir zwei solche Männer besassen und es damit genug sein lassen. Eine geistreiche Vergleichung dieser beiden Männer siehe in Dr. Brendel's „Geschichte der Musik" S. 212. Ferner stellt Riehl (S. 73 Bd. I. in seinen musikalischen Charakterköpfen) eine Parallele zwischen Händel und Mendelssohn auf. Weiteres s. in Chrysander's Schrift „Händel", (letzterer wird freilich von der neueren Kritik, selbst von Ehrlich vielfach angegriffen), sowie in Gervinus' „Händel und Shakespeare".

Versuchen wir es nun nach diesen vorbereitenden Bemerkungen die Verdienste Bach's um die Entwickelung des Oratoriums näher zu beleuchten.

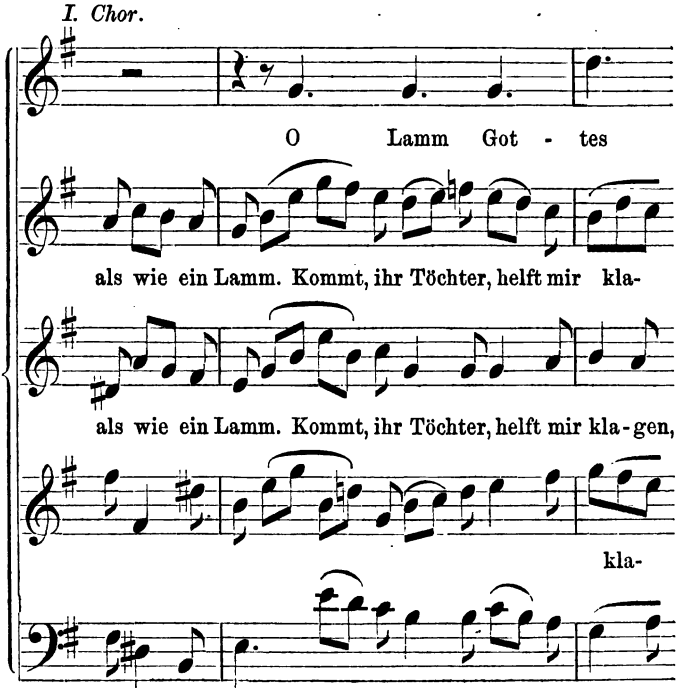
Joh. Seb. Bach 1685-1750

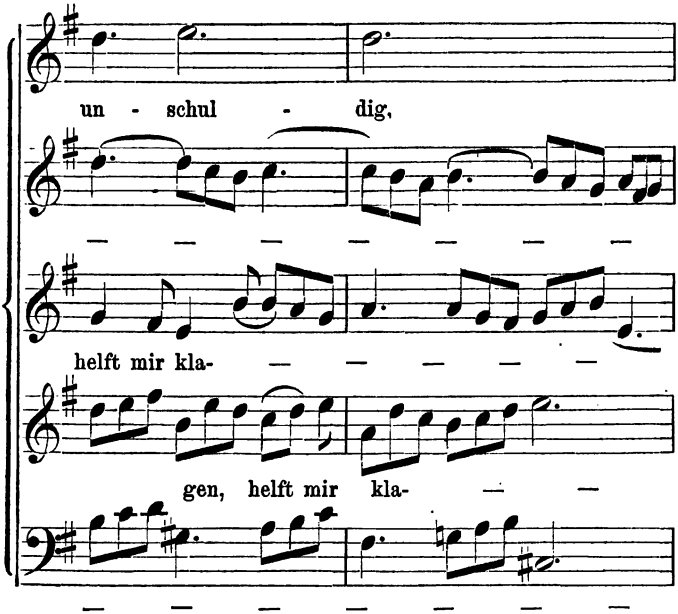
Sebastian Bach wurde am 31. März 1685 zu Eisenach geboren. 1714 wurde er Concertmeister zu Weimar und 1723, nach Kühnau's Tode, Cantor und Musikdirector an der Thomas-Schule in Leipzig, welches Amt er bis zu seinem Tode (28. Juli 1750) verwaltete. 27 Tage vor Bach (am 23. Februar) war Händel geboren. Beide

bildeten sich an der Orgel, beide waren brillante Orgelspieler, beiden Meistern schwebten die höchsten Ideale vor, obgleich sie wieder beide verschiedene Bahnen suchten. Das Zusammentreffen dieser beiden Männer ist für die deutsche Musik so wunderbar, als es das Schiller's und Göthe's für die Dichtkunst war. Zwei Männer vollendeten, was Einer allein nicht vollbracht hätte. Deshalb haben wir auch stets beide zu vergleichen und die Bahnen beider auf dem Felde des Oratoriums mit gleichem Interesse zu verfolgen. — Bach hatte mit der Oper nichts zu thun; er blieb der Kirchenmusik von Anfang bis zu Ende treu. Sein Innerstes trieb ihn von selbst, sich in die Glaubenslehre des Christenthums zu versenken, und indem er sie erfasst, wird er vorwiegend Lyriker. Mit der weltlichen Musik tritt er nur durch die Instrumentalmusik in Verbindung; denn in letzterer leistet er fast noch mehr, als in der Gesangsmusik. Während Händel's Thatkraft in der Geschichte wurzelt und er durch seine Oratorien Weltliches und Religiöses zu vereinen sucht, beschränkt sich Bach auf den Raum der Kirche. Er verliess Leipzig nur selten und blieb in sich zurückgezogen, während Händel ein Weltmann war und dem Geiste der Zeit Rechnung trug.

Die grösste Anzahl von Bach's Vocalmusiken gehören der Kirche an. Seine religiöse Ueberzeugung wurzelt in der Glaubenslehre der evangelischen Kirche; sie liess ihn Werke echt kirchlicher Kunst schaffen. Er versenkte sich in Wahrheit in die Geheimnisse der Offenbarung, und von wahrer religiöser Begeisterung getrieben, wird er in seinen Compositionen oft geheimnissvoll. Wie schon kurz erwähnt, hat Bach die Formen, welche er seinen Compositionen zu Grunde legte, nicht geschaffen, sondern er vollendete sie nur. Dies that er zunächst mit dem Choral. Es gab nach ihm keinen Tonsetzer, der mit grösserer geistiger Vollendung den Choral harmonisirt hätte, als er. Der protestantische Choral erreicht durch ihn seine Blüthe und Vollkommenheit. Der Choral ist bei ihm stets ein Bestandtheil seiner grössten Werke, und hier vertritt er 1) die evangelische Gemeinde, indem er die Stimmung derselben kundgiebt, 2) ist er Vertreter der Kirche, indem er, in Beziehung zum Schriftwort tretend, dasselbe erklärt. Durch den Choral zeigt Bach sich als Lyriker.

Diese Stellung nimmt der Choral in seinen oratorischen Werken ein, in den Passionen, Motetten etc. Schliessen doch seine Motetten meistens mit einem Choral, indem derselbe dann den Inhalt noch einmal kurz recapitulirt. Bach behält stets im vierstimmigen Choral die Melodie in der Oberstimme, während die Harmonie den Ausdruck auf die herrlichste Weise unterstützt. Alle diese Choräle waren für den directen Gemeindegebrauch nicht bestimmt. Er verwendet den Choral aber auch noch, indem er ihn in beziehungsreicher Weise selbst in mehrstimmige Vocalsätze einflechtet. Solche Sätze heissen dann Choralchor, Choralfuge, Arie mit Choral. So flicht er in der Cantate „Ach, wie nichtig, ach, wie flüchtig," den gleichnamigen Choral, vor dem Eingangschor der Matthäus-Passion den Chor „O Lamm Gottes" ein.





Dasselbe versucht übrigens auch später J. M. Bach in der Motette: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“ mit dem Choral „Christus, der ist mein Leben“. Seb. Bach gebraucht den Choral endlich, indem er ihn als Grundlage für grosse mehrsätzige Werke verwendet; er entwickelt den Hauptsatz derselben aus einer Choralmelodie. Das ist z. B. der Fall in der Choralmotette: „Jesu, meine Freude“ — „Eine feste Burg“. Weiter können wir uns hier nicht darauf einlassen, auch nicht beweisen, wie auch die grosse Cantate durch ihn seinen Höhepunkt erreicht.

Bach tritt direct in Schütz' Fusstapfen. Er bringt den Inhalt nicht nur allgemein zur Darstellung, sondern versucht, den Text durch Betonung des Wortes und durch Wiedergeben aller Einzelheiten zu interpretiren, sowie ihn uns in seiner innersten Tiefe aufzudecken. Auch Bach liebt die Gegensätze, das dramatische Element, die Schilderung und Malerei. Seine Themen schmiegen sich dem Texte so innig an, sind so scharf und plastisch

und werden unter seiner Hand so biegsam, dass man staunen muss. Der Keim (ein Thema) entfaltet sich bei ihm so neu und mannigfaltig und bleibt dabei so einheitlich, dass man ohne Mühe fühlt, was er darstellen will. — Die Kunst der Fuge, die Polyphonie im mehrstimmigen Chorsatze, gelangt durch ihn zur höchstmöglichen Vollendung. Jede Stimme hat bei ihm Charakter, und ist selbstredend ausgebildet und voll Empfindung; jede Stimme aber bildet trotzdem wieder mit dem Ganzen eine Einheit und ist eben im höchsten Grade von ihm ausgebildet und in Anspruch genommen. Und trotz dieser schönen Kunst (selbst noch im figurirten Vocalstyl) erscheint nichts als Künstelei, sondern als Ausdruck seines tiefen religiösen Gefühls. Als Lyriker steht Bach oben an, während Händel als Epiker ihn überragt. Bach's Hauptwerke, die für uns hier in Betracht kommen, sind seine Passionen (nach Forkel fünf) nach Matthäus (1729) und Johannes, ferner sein Weihnachtsoratorium (1734). Unter den Passionen befindet sich auch eine zweichörige. Viele seiner Oratorien blieben ungedruckt und gingen, wie aus der Musikgeschichte genügend bekannt ist, verloren. Rochlitz erzählt uns, er habe unter einem Amtsnachfolger Bach's, unter Doles, nur drei Passionen kennen gelernt; gedruckt sind nur zwei. — Bei der Johannispassion führen wir keine Jahreszahl an, weil das Entstehungsjahr unbekannt ist. Ebenso weiss man noch nicht, wer Bach die zwischen den Evangelientext eingeschalteten Verse zu dieser Passion geliefert hat. Die Matthäuspassion, deren Gedicht von Henrico war, wurde in der Charwoche 1729 zum ersten Male aufgeführt. Es ist sicher anzunehmen, dass die Johannispassion die ältere ist. (Vergl. v. Winterfeld Bd. III. S. 364 und 365).

Wir haben bei Bach's Passionen drei Gruppen zu unterscheiden: 1. Den evangelischen Bibeltext mit der Erzählung des Evangelisten, Jesu Reden, die zur Handlung gehörenden Personen, die in die Handlung eingreifenden Turbae (Zeugen, Priester, jüdisches Volk). 2. Die unsichtbare Gemeinde (Zion und die Gläubigen), welche den Erlöser begleitet und Betrachtungen anstellt in Sologesängen und Chören. 3. Die evangelische Gemeinde selbst, welche ihre Theilnahme an der Handlung durch Choralgesänge kund giebt; sie thut dies entweder

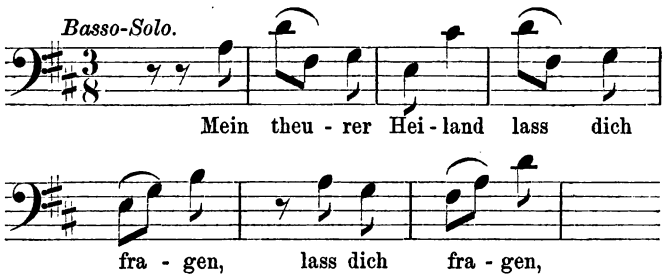
allein oder verbindet sich mit der unsichtbaren Gemeinde, indem erstere einen Choral, letztere den Chor singt. Wir haben schon früher gezeigt, dass diese drei Grundbedingungen vorhanden waren, dass Bach sie nicht erst erfand, sondern nur durchbildete. — Er benutzte die vorhandenen Steine und führte mit ihnen einen imposanten Bau auf. Indem er so die überlieferte alte Form ausbaute, verschmähte er durchaus nicht die dramatischen Ausdrucksmittel der Neuzeit, sondern er gebrauchte auch sie zur Ausbildung der alten stummen, todten Form. Zunächst stellte er den biblischen Text wieder her, so wie das Evangelium ihn giebt, und behandelt ihn im ernsten einfachen Recitativ. Alles Opernmässige, Soliloquia, Monologe etc. schliesst er aus. (Vergl. hierüber Mosevius' Schrift „Bach's Matthäuspassion, musikalisch und ästhetisch dargestellt", Berlin, 1852.) — Wir wollen hier nur an das erinnern, was in der Einleitung über den Unterschied zwischen Passion und Oratorium gesagt wurde. Die Passion hat nämlich zweierlei zu berücksichtigen: 1. das streng Kirchliche, 2. das Dramatische. Diese beiden Elemente lassen sich oft schwer verbinden; man denke nur daran, wie schwer es ist, nicht die feierliche Ruhe der Kirche zu stören, wenn es gilt, die Leidenschaft zu schildern. Man kann deshalb behaupten, dass das directe Oratorium, welches auf das rein Kirchliche keine Rücksicht zu nehmen hat, leichter ein unzertrennbares Ganze bilden kann, als die Passion, indem in letzterer die ruhige ernste Kirchenmusik nur schwer sich verbindet mit bewegter, die Leidenschaften darstellender Musik. Die Passion hat deshalb ein vom Oratorium abgesondertes Wesen, indem in jener einzelne Theile in dem erhabenen Kirchengewande erscheinen, andere in ein dramatisches Gewand gekleidet werden. Diese beiden Gegensätze treten noch am schroffsten bei Schütz hervor, indem das kirchliche Psalmwort sich im Widerspruch mit den dramatischen Chören befindet. In den sieben Worten, wo Schütz das Recitativ anwendet, gelang ihm eine Vermischung schon besser. Bach versteht dagegen besser als Schütz, beide Arten zu vermischen. Kirchliche Gesänge und weltliche Dramatik bilden deshalb zwar ein Ganzes bei ihm, können aber nothgedrungen nicht immer einen und denselben Styl aufweisen. Einen Fortschritt in der

Composition von Passionen würden wir nach ihm vergeblich suchen. Die späteren Werke von Graun, Telemann, Naumann etc. haben von dem wahrhaft Kirchlichen nichts oder nur wenig aufzuweisen. Auf Bach's Kirchenmusiken, Cantaten, Messen, namentlich auf die wunderbare H-moll-Messe können wir hier nicht weiter eingehen. Ehe wir jedoch seine Passionen näher besprechen, wollen wir noch seine Bedeutung für die Instrumentalmusik einer näheren Besprechung unterziehen; denn hier ist er eben so bedeutend, wie als Vocalcomponist; hier schuf er etwas, das für alle Zukunft bleiben muss. Die Wirkung des modernen Orchesters war damals noch unbekannt. Trotzdem bahnt Bach dieselbe an, indem er mit den damals vorhandenen Mitteln schon grosse dynamische Wirkungen und Contraste, schöne Schattirungen und Farbenspiele erzielt. Das Streichquartett bildet bei ihm die Grundlage, um welche sich Blasinstrumente, Flöten, Fagotte, Oboen, Hörner etc. gruppiren müssen. Er verwendet ferner die genannten Instrumente schon nach ihrer Klangeigenthümlichkeit. Das war für die Entwickelung der geistlichen dramatischen Musik ein unberechenbarer Vortheil.

Aus dem Gesagten ergiebt sich, dass die Bach'schen Werke die Bildungsstätte der kirchlichen Compositionen bleiben, und will ein Musiker sich von anstrengender Thätigkeit erholen, so geht er in sein Zimmer und greift zu Vater Bach. Er sieht dann die Kunst im reinsten Gewande.

Die Anzahl Bach'scher Oratorien ist, wie schon gesagt, nicht bekannt. Gerber spricht in seinem Lexicon von vielen Oratorien und 5 Passionen. Gedruckt sind die Johannis- und Matthäuspassion. Wir verweisen auf die Zergliederung und kritische Beschreibung der ersteren durch Rochlitz in dem Buche „Für Freunde der Tonkunst" Bd. 4. Ferner nennen wir die Lucas-Passion. Die Partitur derselben trägt den Titel „J. J. Passion. D. J. C. secundum Lucam a 4 Voci, 2 Hautboi, 2 Violini, Viola e Continuo. Dieselbe steht der Matthäus-Passion nach; aufgenommene Choräle enthält dieselbe 25. Sie war wohl die erste Passion des Meisters. Das Vorhandensein einer Markus-Passion, welche am Charfreitage 1731 aufgeführt sein soll, ist noch nicht entschieden. Ueber die fünfte Passion weiss man garnichts. Sie alle schrieb Bach in Leipzig.

Ehe wir zur Besprechung der Matthäus-Passion übergehen, wollen wir noch auf einige Schönheiten der Johannes-Passion hinweisen. Wer den Clavierauszug zur Hand nimmt, kann den Unterschied feststellen, wie Mattheson und seine Genossen die Worte „Mich vom Stricke meiner Sünden“ etc., und wie Bach sie componirte. Meisterhaft behandelt Bach z. B. die Worte des Evangelisten: „Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich“. Das Weinen des Petrus ist ergreifend dargestellt; ebenso erinnern wir an das Recitativ, in welchem uns das Geisseln Jesu dargestellt wird, ferner an den charakteristischen Chor „Kreuzige ihn“, an den dramatischen Chor „Weg mit dem“, an den Chor „Schreibe nicht der Juden König“, an den Chor mit dem Bass-Solo:



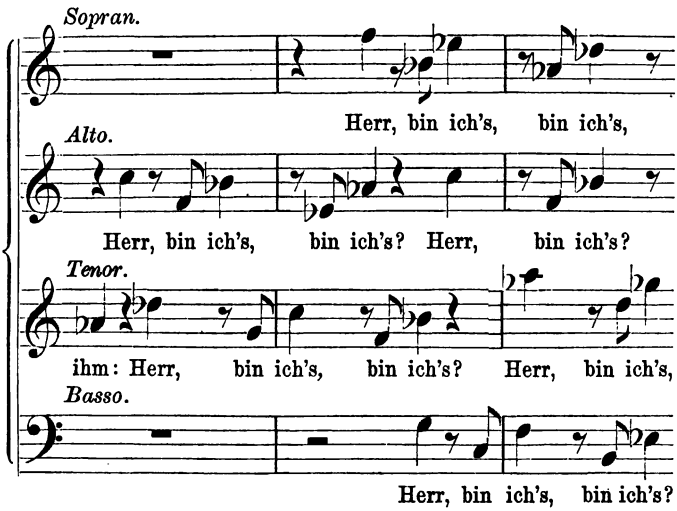
Es ist dies nur eine Auswahl von den Schönheiten dieses Werkes.

Ein Riesenwerk, welches alles das besitzt, was früher angeführt war, ein Werk, das unantastbar für alle Zeiten bleibt, ist seine Matthäus-Passion. Der Titel der Original-Partitur heisst: „Passio Domini nostri. J. C. secundum Evangelistam Matthaeum. Poesie per Dominium Henrici alias Picander dictum. Musica di J. Seb. Bach“.

Das Gedicht lieferte also Christian Friedrich Henrici, genannt Picander (geb. 1700, gest. 1764). Es besteht aus 2 Theilen, welche vor und nach der Predigt aufzuführen waren, und schliesst sich eng an das Bibelwort an, wie es auch den streng evangelischen Charakter durchaus an sich trägt. Mystische Uebertreibungen sind streng ausgeschlossen. Selbstverständlich überragt Bach den Wortdichter bei weitem. Diese Passion ist, wie

gesagt, ein Musterbild aller kirchlich-dramatischen Werke. Marx nennt sie das fünfte Evangelium. Sie wurde zum ersten Male 1729 am Charfreitage in der Thomaskirche in Leipzig aufgeführt. Nachdem dieselbe nach Bach's Tode lange geruht hatte, ist sie in Berlin am 12. März 1829 — 100 Jahre später — unter Mendelssohn's Leitung in der Singacademie wieder aufgeführt worden. Bach war eben ein Zukunftsmusiker, dessen Musik erst 100 Jahre nach seinem Tode gewürdigt und verstanden werden konnte. Er stand weit über seiner Zeit. Die Aufführung in Berlin lenkte von Neuem das Interesse auf die Werke des in Gott ruhenden Meisters. Später führte Mendelssohn (1842) dies Werk auch in Leipzig auf, wo seitdem dies tiefe, ergreifende und erschütternde Werk oft wieder in der Thomaskirche aufgeführt worden ist. 1830 bildete sich die Bach-Gesellschaft unter Leitung des Dr. Rietz, welcher es sich angelegen sein liess, die Werke dieses deutschen Meisters Gemeingut des deutschen Volkes werden zu lassen, und dadurch hat man eingesehen, dass seine Fugen nicht geschaffen worden sind, um der Fingerfertigkeit zu dienen, sondern, dass sie Werke sind, die der Odem Gottes durchweht. Schon der Stoff der Matthäus-Passion ist um Vieles reicher, als jener der vorhergehenden. Während die Johannes-Passion mit der Gefangennahme Jesu beginnt und mit Jesu Sterben abschliesst, beginnt die nach Matthäus mit den Anschlägen der Hohenpriester, der Salbung Jesu, der Einsetzung des Abendmahles, und der Schluss führt uns bis zum Begräbniss Jesu. Ausserdem tritt hier eine grössere Anzahl Personen auf (Jünger, Hohepriester, falsche Zeugen, Kriegsknechte, Volk), was das Ganze schon dramatischer, den Stoff lebendiger werden lassen musste. Die Gestalt Jesu hebt Bach vor allen hervor und umgiebt sie mit einer besonderen Würde. Der erste Theil geht bis zur Gefangennahme und beginnt mit einem Chor der Gläubigen und der Tochter Zion. Während der zweite Chor singt, antwortet und frägt der erste. — Dann folgt ein Recitativ, in welchem die Worte Jesu „dass er gekreuzigt werde" von ergreifender Wirkung sind. Die Gemeinde ist weiter durch den Choral vertreten. Nach kurzem Erscheinen der Schriftgelehrten in dem Doppelchor „Ja nicht auf das Fest", erscheinen die Jünger und schelten in einem

charaktervollen Chor über die Salbung Jesu: „Wozu dient dieser Unrath“. Durch Eintreten der Molltonart bezeichnet Bach treffend die Worte des Bedauerns. Im weiteren Verlauf des Chores betheiligt sich auch noch die Gemeinde durch den Choral „O Lamm Gottes“. Das Ganze ist von ergreifender Wirkung. Bei den Worten „Sehet ihn aus Lieb' und Huld Holz zum Kreuze selber tragen“ vereinigen sich beide Chöre, indem sie den Klagesang in allen Stimmen unisono singen. Die unsichtbare Gemeinde ist ebenfalls wieder durch die Arie „Du lieber Heiland“, sowie durch die betrachtende Arie „Blute nur“ vertreten. — Von besonderer Wirkung ist die Aengstlichkeit der Jünger, als sie fragen: „Bin ich's?“ Man sieht die fragenden Gestalten mit den bekümmerten Gesichtern vor sich:

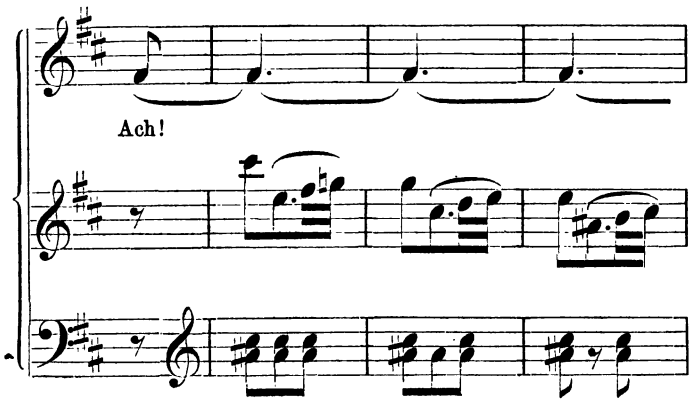


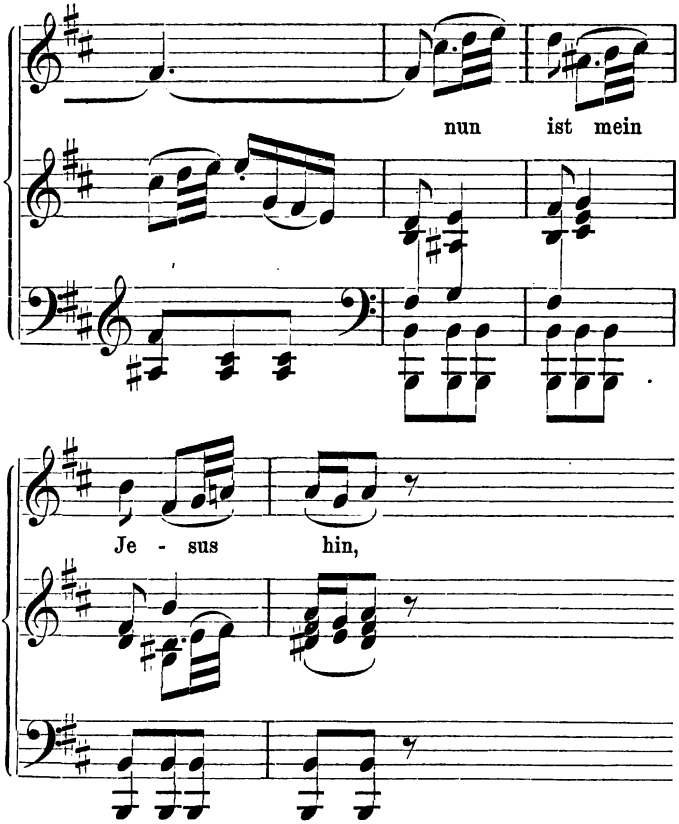
Auch der Kampf am Oelberge tritt uns lebendig vor Augen durch die Worte: „Meine Seele ist betrübt“. Zion und die Gläubigen stimmen mit einem Solo und Chor in den Schmerz Jesu ein. Der Chor singt noch den Choral „Herzliebster Jesu“ und nennt die Sünde der Welt als die Ursache von Jesu Plagen. Ein Wechselchor, in welchem Zion bei Jesu wacht, die Gemeinde sich tröstet, schliesst sich diesem an. Dieser Tonsatz

ist einer der melodienreichsten des ganzen Werkes. Zion und die Gemeinde betheiligen sich zum dritten Male. Während der Erlöser weggeführt wird und Zion klagt, ruft die Gemeinde der Gläubigen den Schergen zu, einzuhalten. Ihr Ruf ist ohne Wirkung, weshalb sie nun abwechselnd und mit ineinandergreifenden Chören die Rache des Himmels, seinen Blitz und Donner und die Rache der Hölle auf die falschen Zeugen und auf die Schergen herabrufen.

Der Choral „O Mensch bewein' dein' Sünde gross", mit wahrer Meisterschaft gesetzt, beschliesst den ersten Theil. — Die Art, wie Bach die erste Strophe dieses Liedes schliesst, ist von besonderer Wirkung. (Vergl. v. .Winterfeld III. 374 und 375). Den ersten Theil schliesst Bach nicht mit dem Rachechor ab; derselbe sollte durch den Choral noch einen versöhnenden Abschluss erhalten.

Im zweiten Theile treten die vielen aus dem Berichte des Evangelisten sich abhebenden und in die Handlung eingreifenden Chöre besonders hervor. Nur im Anfange erscheint Zion in der klagenden Arie „Ach, nun ist mein Jesus hin"



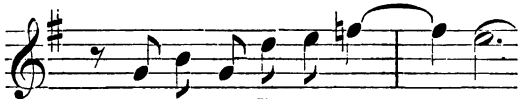


als die vom Freunde verlassene Jungfrau. Der fugirte Chor der Gläubigen mit dem charakteristischen Motiv tröstet sie mit den Worten: „So wollen wir mit dir ihn suchen“.

Wie schön stellt das Thema das Suchen dar. Der Zions-Gemeinde begegnen wir erst bei den Grabgesängen wieder, während die Kirche sie nun verlässt, indem die Lieder der letztern mit dem Scheiden Jesu verklingen in dem Liede „O Haupt voll Blut und Wunden“. — Als der Evangelist verkündet: „Und Jesus schrie abermals laut auf und verschied“, singt sie die Strophe „Wenn ich einmal soll scheiden“.

Dass Bach ein Meister des Chorals war, sehen wir z. B. an der verschiedenartigen Harmonisirung der Melodie „Herzlich thut mich verlangen“. Dieselbe Melodie, und wie verschieden je nach dem Texte harmonisirt. Viermal begleitet sie Strophen des Liedes „O Haupt voll Blut“, nur einmal „Befiehl du deine Wege“. Das letzte Mal wird aus der ionischen eine phrygische Weise. Obgleich der Meister hier die Harmonie der Empfindung unterordnet, wusste er doch die alte Kirchentonart unverletzt zu erhalten.

Ebenso bedeutend sind die Chöre des zweiten Theiles. Von besonderer Wirkung ist der Doppelchor „Er ist des Todes schuldig“, wo der zweite Chor im zweiten Takte mit demselben Thema (eine Terze tiefer) einsetzt; wie treffend giebt das markige Thema



den Ausruf wieder, wie treffend ferner ist der Hohn in dem Chor „Weissage uns“ ausgedrückt. Wie treu folgt Bach dem Bibelwort, indem er z. B. die Worte an Petrus: „Wahrlich, du bist auch einer von denen“ durch einen kurzen Chor wiedergiebt. Mit welcher Wucht fällt der Doppelchor auf die Frage des Pilatus: „Wen wollt ihr, dass ich euch geben soll?“ ein in den durchdringenden Ruf: „Barrabam!“ Wie treffend greift zweimal der Chor „Kreuzige ihn!“ in die Handlung ein. Welcher Hohn liegt ferner in dem Doppelchor „Gegrüsst seist du“. Welche Majestät liegt in den Worten „Ich bin Gottes Sohn“ am Schluss des Chores „Andern hat er geholfen“. Welche Verschlagenheit liegt in dem Chor „Herr, wir haben gedacht, dass dieser Verführer sprach“; welche Ruhe und welchen Frieden verbreitet endlich der Schlusschor über das Ganze. Besonders charakteristisch ist das Duett der falschen Zeugen „Ich kann den Tempel Gottes abbrechen“. Wie sinnig ist hier das Abbrechen im Niedergehen, das Aufbauen im Aufwärtsschreiten der Töne dargestellt. Welch tiefe Empfindung enthält die Arie „Erbarme dich mein Gott“. Welches innige Flehen spricht aus diesen Tönen. Wie anschaulich gestaltet sich das Ganze durch den Hinzutritt einer Person, so der zwei Priester, die dem

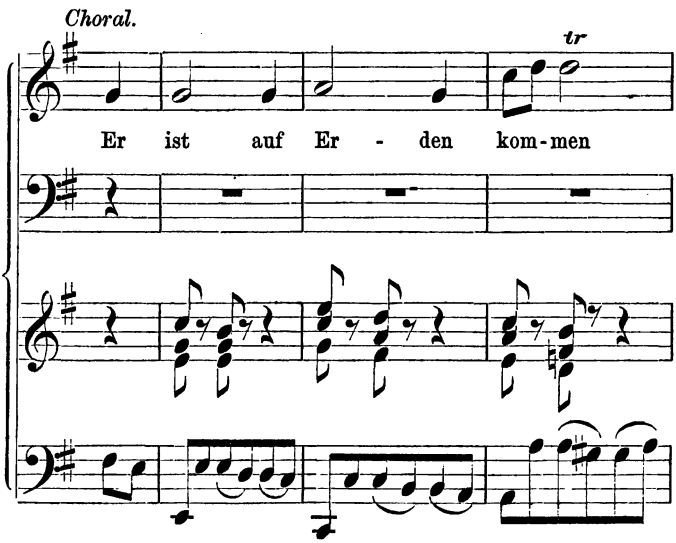
Hohenpriester antworten: „Es taugt nicht, dass wir sie (die Silberlinge) in den Gotteskasten legen".

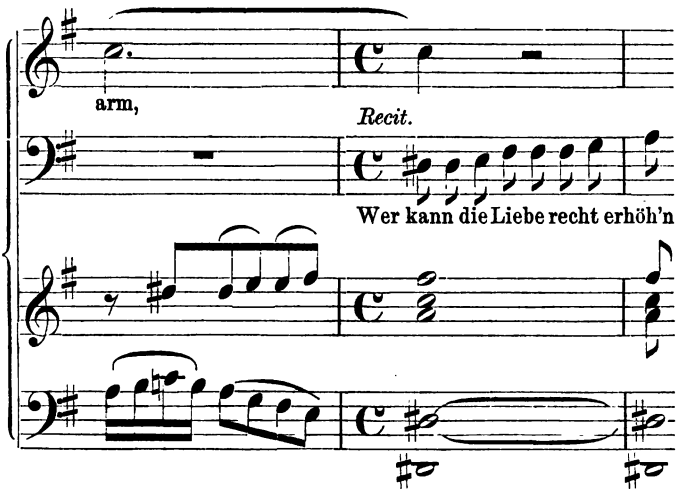
Auch von den Recitativen lässt sich nur Gutes sagen. Man nehme nur eins heraus, z. B. „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss" etc. Wie schneidet dasselbe durch Mark und Bein. — Und dies sind nur einige Schönheiten des stolzen, imposanten Baues.

Weihn. Orat. 1734

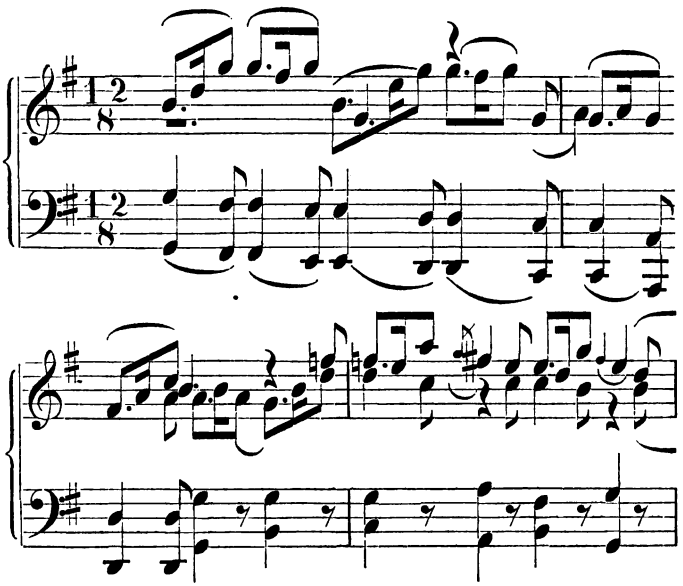
Dasselbe erreicht Bach im Weihnachtsoratorium. Alles, was sich von den Passionen sagen lässt, findet auch hier seine Anwendung. Auch das Weihnachtsoratorium steht mit der Kirche in Verbindung. Auch hier findet der Choral seine eifrige Pflege, theils verbunden mit dem Chor, theils allein. Selbst mit dem Recitativ verbindet Bach hier den Choral „Er ist auf Erden kommen arm" (Melodie: Gelobet sei'st du Jesu Christ)

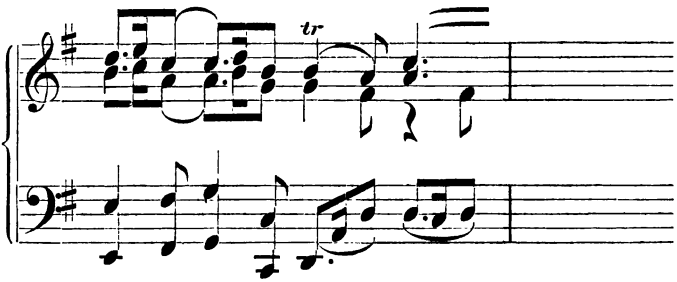
Im ersten Theil ist der Choral drei Mal vertreten. Vorzüglich ist der erste Chor ein Lobgesang: „Jauchzet, frohlocket", der mit seinem Jubelchor die Weihnachtszeit verkündigt. Der zweite Theil beginnt mit einer wundervollen Symphonie, die in innigem Zusammenhange mit dem Folgenden steht, und die Erwartung auf den,



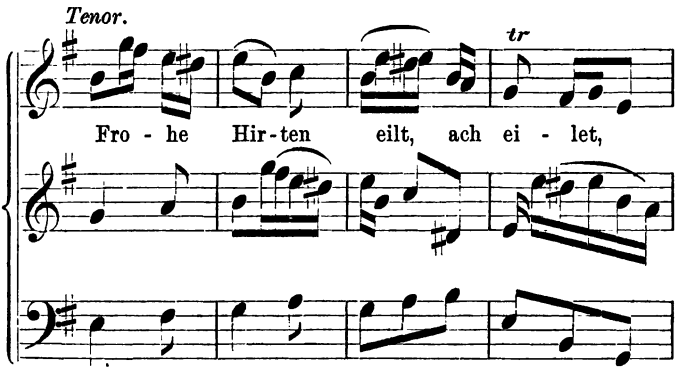


der da kommen soll, steigert und in feurigem Schwunge die Christenheit zum Lobe aufmuntert. In dieser zeigt Bach sich als ein Meister der Instrumentation. Schon das erste Thema, welches zum Schlusse wiederkehrt, kennzeichnet die frohe Stimmung.



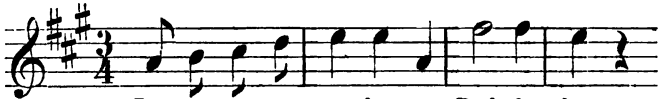


Ebenso ist die folgende liebliche Arie, wo die Hirten aufgemuntert werden, zu eilen, voll von tiefer Empfindung.



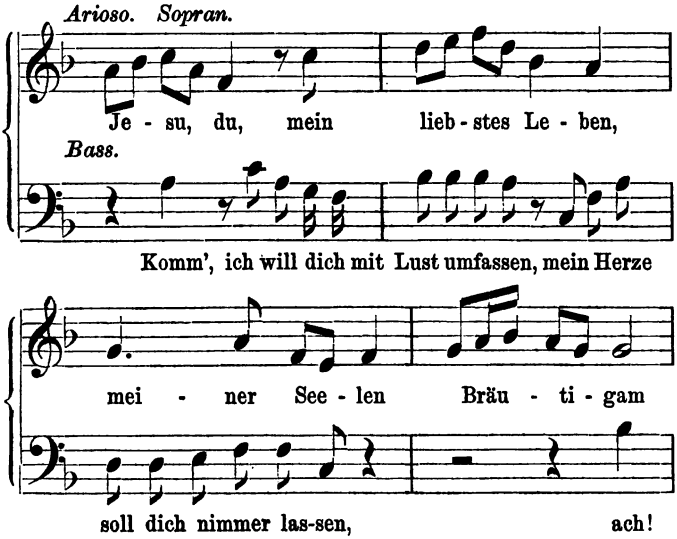
In solchen Arien ist Bach Meister. Wir erinnern hier nur an eine andere Arie von ihm: „Mein gläubiges Herze frohlocke und scherze“ etc. Wie schön gestaltet Bach weiter die Begleitung im Recitativ „So geht denn hin“, namentlich bei den Worten „So singet ihm bei seiner Wiege“, wo er die Bewegung der Wiege durch die Begleitung wiedergiebt. — Gewaltig ergreift der Chor „Ehre sei Gott“. Ein Jeder wird mit hingerissen und möchte in den Lobgesang mit einstimmen. Oft ist dieser Chor wieder componirt, in dieser Grossartigkeit aber von Niemand erreicht.

Der dritte Theil (jeder Theil ist für einen Feiertag berechnet) beginnt mit dem fugirten Chor „Herrscher des Himmels erhöre das Lallen“. Ihm folgt Recitativ und Chor „Lasset uns nun gehen“ mit dem ausdrucksvollen Motiv



Diese Weise hat später Löwe in seinen Festzeiten nachgeahmt. Wie winzig erscheint der nicht unedle Löwe'sche Chor gegen diesen stolzen Aufbau! Ihm folgt bald das Duett „Herr, dein Mitleid". Der Choral ist hier drei Mal vertreten.

Der vierte Theil, für den Neujahrstag bestimmt, beginnt mit dem Dankchor: „Fallt mit Danken, fallt mit Loben vor des Höchsten Gnaden-Thron". Der Evangelist erzählt dann die Beschneidung. Nach einem Recitativ folgt nun das liebliche Duett „Jesu, du mein liebstes Leben", dessen anmuthiges Motiv die Liebe zum Heiland ausdrückt. Ein Choral schliesst den Theil.



Der fünfte Theil ist für den Sonntag nach Neujahr bestimmt und beginnt mit dem Chor: „Ehre sei dir, Gott". Das ist ein breit angelegter Chor, in dem das Herz übersprudelt vom Danke gegen den Ewigen. Nachdem der Evangelist weiter erzählt hat, singt der Chor: „Wo ist der neugeborne König der Juden?" Derselbe

setzt sich im zweiten Theil mit dem fugirten Einsatz „Wir haben seinen Stern gesehen“ etc. fort.

Der sechste Theil (am Fest der Erscheinung Christi) beginnt mit dem fugirten Chor („Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben“), in welchem die Wuth der Feinde vorzüglich ausgedrückt ist. Herodes beruft die Weisen heimlich; dann folgt die Arie „Nur ein Wink von seinen Händen, stürzt ohnmächt'ger Menschen Macht“. Die nun folgende Arie ist wieder so voll Ausdruck, dass man das Schöne schon ohne Suchen aufgedeckt vorfindet. Zion fällt (wie in den Passionen) auch hier stets mit betrachtenden Arien ein, so jetzt mit der Arie „Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken, was könnt ihr mir für Furcht erwecken“ etc., und ebenso die Gemeinde der Gläubigen mit dem Chor „Was will der Hölle Schrecken nun“. Der Choral „Nun seid ihr wohl gerochen an eurer Feinde Schaar“, nach der Melodie „Herzlich thut mich verlangen“ gesungen, bildet den Schluss des ganzen Werkes. So bildet also auch hier der Choral, dessen höchste Blüthe durch Bach erreicht wurde, das Ende.

Aus dem Gesagten ergiebt sich, dass Bach seine Hauptthätigkeit dem Cultus zuwandte. Er, den Ehrlich den Innersten aller Musiker nennt, war am meisten dazu geeignet, die Kirche durch Töne zu verherrlichen. Seine Zeit verstand ihn nicht. Dass dies der Fall war, beweist die Musikgeschichte nach ihm, indem man den von ihm eingeschlagenen Weg verliess und andere oberflächliche Bahnen weiter wandelte. Er war in seiner Kunst ein heiliger Priester in Tönen. Sein Gebiet war das Reich Gottes, wie es im Gottesdienst zur Anschauung kommt. Er bediente sich der dramatischen Ausdrucksmittel, um das Wirken und das Leben des Reiches Gottes in's hellste Licht zu stellen. Dazu diente ihm die dramatische Gestaltung seiner imposanten polyphonen Doppelchöre, der recitativischen Arien, die Kirchenarie, der Choral mit seiner Figuration. Alle diese Theile stellte er in den Dienst der Kirche. Alles diente nur diesem Zwecke, jedes Weltliche lag ihm fern. Unbeirrt ging er, von den Lebenden missverstanden, auf seiner Bahn vorwärts. Seine Zeitgenossen nannten ihn einen Musikanten, der in der Composition Fehler mache, schwülstig und verworren schreibe und zu grosse Kunst anwende. Erst die Neuzeit hat das Unrecht gegen

diesen gewaltigen Mann gesühnt und ist ihm in jeder Beziehung gerecht geworden.

Seitdem Bach seine Passionen durch Aufnahme des vollen Textes der Leidensgeschichte zu umfangreichen Werken, die trotzdem ein Ganzes bilden, erweiterte, nennt man diese Oratorien kirchliche, geistliche Oratorien. Bach's Bestreben und Absicht war hier aber, den Inhalt des Passions-Gottesdienstes durch die Mittel der Tonkunst zu einem musikalischen Kunstwerk zu machen, das einfache Bibelwort durch den Ton zu idealisiren und zum höchsten Ausdruck zu bringen. Bach gelang es, solche abgeschlossenen Worte aus dem idealen Inhalt des Gottesdienstes herauszuschälen. Deshalb sind seine Passionsoratorien ein Gottesdienst für sich, der oft wirksamer ist, als das Menschenwort, als das eindringlichste Wort des Predigers. Er vereint in seinen Werken Text und Auslegung und bringt die Empfindung der gesammten Gemeinde durch den Choral zum Ausdruck.

Wir scheiden von diesen beiden Männern (Bach und Händel) mit Bewunderung. Ehre ihren Namen!

Ehe wir diese Periode vollständig abschliessen, haben wir noch einen Zeitgenossen dieser grossen Meister kurz zu besprechen. Es ist Stölzel (1690—1749). Stölzel, Capellmeister zu Gotha, war ein vortrefflicher Componist von Kirchenmusiken, Passionen und Oratorien. Tüchtig im gebundenen Contrapunkt und in der Fuge, leistete er Vortreffliches im Recitativ. Nach Dommer's Mittheilung hat er über letzteres 1739 eine Abhandlung geschrieben, welche aber Manuscript geblieben ist. Seine Studien hatte er in Venedig, Rom und Florenz gemacht. Das Ergebniss derselben waren die italienischen Oratorien „Maria Maddalena“ — „Jesus patiens“ — „Caino aiero il primo figlio malvaggio“.

Stölzel schrieb 14 Passionen und Weihnachtsmusiken. Seine erste Passion wurde 1727 in der Schlosskirche zu Friedenstein aufgeführt. Auch hier sind die Worte des Bibeltextes, wie bei den Brockes'schen, in schlichte Verse gekleidet. Die Chöre der Juden fehlen ganz. Das Ganze bewegt sich in Recitativen und Arien mit eingeflochtenen Chorälen. Nur am Schlusse erhebt sich die Betrachtung zweimal zu einem mehrstimmigen homophonen Chorgesange. Die Recitative sind

aus diesem Grunde darf es keine Oper, keine dramatische Concertmusik sein. Denn ein Oratorium hört man nicht zum Vergnügen; es hat einen sittlichen Zweck; es soll uns erheben, läutern, stärken, zum Ewigen hinführen, soweit dies durch die Kunst möglich ist. Deshalb ist der ernste Styl vom Oratorium nicht fort zu leugnen, deshalb findet der strenge Contrapunkt hier mit Vorliebe seine Verwendung. Trotzdem liegt die Wirkung eines Oratoriums nicht in der überlieferten Form, sondern in der Gestaltung und Verflechtung der musikalischen Mittel. Was hier gesagt wurde, gilt für das geistliche und weltliche Oratorium; beide haben denselben Zweck. Während erstere mehr die Religion und deren Geschichte subjectiv darstellt und dadurch sich der Kirchenmusik nähert, geschieht diese Darstellung von weltlichen geschichtlichen Oratorien objectiv. Hier ist die dramatische (d. h. die episch-lyrische) Entwickelung des Stoffes (also z. B. der heiligen Geschichte) das vorherrschende Element. Trotzdem schrieb Bach seine Oratorien direct für die Kirche; es folgten ihm hierin noch neuere Tonsetzer, wie Löwe in seinen „Festzeiten".

Schon die nächsten Nachfolger Bach's, selbst seine Söhne, betraten andere Bahnen, als die der Vater ihnen gezeigt hatte. Zwar ist sein Sohn Emanuel (geb. 1714, gest. 1788) sehr thätig auf dem Felde des Oratoriums. Hat er doch nach Bitter's Mittheilung[13]) nicht weniger als 21 Passionen geschrieben. Aber gefördert wurde hierdurch das geistliche Oratorium nicht. Emanuel, der Amtsnachfolger von Telemann in Hamburg, fand hier die Kirchenmusik schon verflacht vor und schritt auf Telemann's Bahnen weiter. Zwar hält er sich in der Form an das mit Chorälen, Arien etc. durchflochtene Bibelwort, aber die Texte sind matt und die Musik ist unbedeutend. Der kirchliche Ernst und die kirchliche Erhabenheit fehlen. Seine Arbeiten bleiben noch hinter denen Mattheson's und Telemann's zurück. Der Sohn des grossen Bach schuf für das Oratorium weltliche, tändelnde Opernmusik. Zwar rafft er sich in seinen 3 späteren Oratorien etwas empor. Es waren dies zwei geistliche Werke, eine Passion und die gleichfalls von Telemann componirte „Auferstehung und Himmelfahrt

[13]) Bitter: Th. Emanuel Bach. I. S. 247.

Jesu" (1777 u. 1778). Bitter sagt im II. Theil seiner Biographie Emanuel Bach's hierüber Ausführliches. Gegen diese Werke fallen Telemann's Arbeiten bedeutend ab. Dass das letztere Werk sich nicht noch schöner gestaltet, daran trägt der Text die hauptsächlichste Schuld. Das sind glatte Verse, schöne Werke, aber ohne Handlung und Charakter. Der Schlusschor dieses Oratoriums ist von grosser Schönheit. Diese Arbeit galt damals für ein Meisterstück ersten Ranges. Wenngleich durch die heutige Kritik festgestellt ist, dass diese Arbeit denen von Bach und Händel nicht gleich kommt, so ist es doch mit das Beste, was auf dem Felde des geistlichen Oratoriums in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschaffen ist.

In seinen Passionen[14]) wendet Emanuel die Polyphonie nicht an, in seinen obengenannten Werken aber führt er sie wieder ein; dagegen giebt er in seinem geschichtlichen Oratorium „Die Ismaeliten" (1769) den polyphonen Styl vollständig auf. Auch beseitigt er alle Fugen, da dieselben nach seinem Urtheil die dramatische Kunstform nur verderben; jedoch vermeidet er die langen Arien. Trotzdem bahnen diese Oratorien, da Emanuel schon dem neuen italienischen Geschmack huldigt, die moderne Richtung an und halten die Mitte zwischen den Compositionen Bach's und Händel's und zwischen denen von Haydn, Mozart etc. — Weiteres über ihn siehe in Bitter's Werken. —

Mit Emanuel Bach zugleich haben wir noch die Männer: Agricola, Homilius, Rolle, Salomon zu besprechen.[15]) Ehe wir auf diese näher eingehen, ist zu bemerken, dass bald nach dem Tode der beiden Heroen für die deutsche Kirchenmusik und für das Oratorium eine ungünstige Zeit anbricht. Die von Italien kommende flache italienische Opernmusik breitet sich auch über Deutschland immer mehr aus und beherrscht hier in kürzester Zeit die Kirchen, Theater und Concerthäuser. Deutsche Componisten (selbst noch Mozart) mussten, wollten sie in ihrem Vaterlande emporkommen, erst eine Reise nach Italien antreten und sich dort Lorbeeren

[14]) Seine sämmtlichen Werke zählt Gerber in seinem Lexikon Bd. I. auf.

[15]) Wer sich über diese Werke ausführlicher orientiren will, den verweisen wir auf Bitter's Werk.

sammeln. — Selbstverständlich eigneten sie sich dort den italienischen Kunstgeschmack an und übertrugen ihn auf die deutsche Musik. Geschah dies nicht, so konnten sie unter den Deutschen nicht reüssiren. Wien, München und Dresden waren die Sitze italienischer Capellmeister. Italienische Musiker und Sänger bezahlten die Deutschen mit theurem Gelde. Allerdings waren die italienische Musik und die italienischen Sänger mit ihren wohlklingenden geschulten Stimmen wohl dazu geeignet, das Publikum für sich zu gewinnen und zn bestechen. Wir sind weit entfernt davon, da wir die Schönheit der italienischen Musik nicht verkennen, dieselbe herabzusetzen; aber auf Kirchenmusik und Oratorium wirkt sie nur lähmend. Allerdings setzt Bach's Schule (sein Sohn Emanuel und seine Schüler) dieser bösen Einwirkung einen Damm entgegen; aber der Damm wird von den hereinbrechenden italienischen Fluthen zerrissen, so dass dieselben nun geraume Zeit unser deutsches Land durchwühlten. Schon Emanuel kann sich nicht mehr schützen; denn ihm fehlt der Geist und die Energie des Vaters. — Kehren wir zu den vorhin genannten Männern zurück.

Johann Agricola (1720 zu Dobitschen geboren, seit 1741 in Berlin, wo er auch 1774 starb) war ein Schüler von Seb. Bach; er schrieb mehrere Oratorien, 1. „Die Sendung des heiligen Geistes durch den auffahrenden Erlöser", 1757 — 2. „Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem", 1757 — 3. „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu" (die beiden letzten von Ramler gedichtet) — 4. „Die Auferstehung des Erlösers", 1758. Sein Schüler, der Kritiker Fr. Rellstab sagt von ihm in den „Bemerkungen eines Reisenden": „Er war ein Schüler von Seb. Bach, ein fleissiger, arbeitsamer, kritischer, aber nicht talentvoller Mann" etc. — Dieser Ausspruch, auf seine Oratorien angewandt, lässt uns seine Bedeutung erkennen.

Weit besser steht es dagegen mit dem Cantor an der Kreuzschule in Dresden, August Homilius. Auch er war ein Schüler Bach's und schrieb 1775 den von Buschmann gedichteten „Tod Jesu", 1777 eine Passion nach Markus und eine Passion mit dem Anfangschor „Wir gingen Alle in der Irre". Er steht unter seinen Zeitgenossen obenan; seine Werke bleiben hinter denen von Emanuel Bach nur wenig zurück. Der Schwerpunkt

in seinen Passionen liegt in den Arien. Um jedoch in dem Oratorium eine Bedeutung zu erlangen, dazu fehlt es ihm an Talent. Seine Recitative und Choräle sind einfach. In der Arie gebraucht er die alte Da-Capo-form. In dem ersten Theil seiner letzten Passion zeichnen sich die Chöre „Die Könige im Lande lehnen sich auf" und „Die ihr den Herrn liebt" aus. Der letzte Chor, namentlich macht seinem Lehrer Bach keine Schande. In dem zweiten Theil zeichnet sich der Chor „Hier steh'n, o Herr, mein Gott, die treuen Knechte" aus. Vielfach lehnt Homilius sich an seinen Zeitgenossen Graun, den wir später noch besprechen, an. — In der Passion nach Markus ist der Chor „Kreuzige", wenngleich er nicht die Wildheit der Matthäus-Passion athmet, doch von Werth. (Siehe ein Stück des Chores, sowie ein Recitativ im Anhange.) Die Recitative derselben sind bis auf wenige Ausnahmen unbedeutend. In Bitter's Beiträgen findet der Leser hierüber mehr.

Ein weiterer Oratoriencomponist jener Zeit war Heinrich Rolle, 1718 zu Quedlinburg geboren, später Organist zu Magdeburg. Derselbe schrieb geistliche und weltliche Oratorien in grosser Anzahl. Gerber nennt folgende Werke von ihm: 8 Passionen, hierunter 4 nach den Evangelien, ferner „David's Sieg im Eichthale" (1776) — „Das Opfer Isaac's" — „Saul, oder die Gewalt der Musik" (1776) — „Der Tod Abel's" (1771) — „Jacob's Ankunft in Aegypten" (1783) — „Die Befreiung Israels" (1784) — „Abraham auf Moria" (1785) — „Lazarus" (1789) — „Simson" (1785) — „Thirza und ihre Söhne" (1789) — „Gedor, oder das Erwachen zum bessern Leben" (1786) — „David und Jonathan" (1773) — „Orest und Phylades" u. dergl. m. — Gerber sagt von ihm: „Seine Instrumentalbegleitung ist nicht überladen, das Liebliche leuchtet hervor, so wie bei Graun, nach dessen Manier er sich gebildet, seine Harmonie ist rein; am meisten glänzt er in seinen vierstimmigen Chören. Doch haben sich einige Kritiker über die Accentuation seiner Recitative, über Mangel an Aesthetik und über Ueberfluss an Tonmalerei beklagt." Dieser Ausspruch Gerber's ist auch das Urtheil über seine Werke. In seinen Passionen betritt er den alten Weg ohne etwas Neues zu geben. Der Evangelist ist die Grundlage, Arien, Choräle, Chöre sind eingestreut.—

Obgleich wohl zur Aufführung für die Kirche bestimmt, geben sie uns ein trauriges Bild des wieder verfallenen Oratoriums. Von Tiefe und Adel in der Empfindung ist bei Rolle keine Rede. (Seine meisten Oratorien sind in den Königl. Bibliotheken zu Berlin und München.)

Auf seine Passionen hier weiter einzugehen, halten wir nicht der Mühe werth. Eine derselben, „Die Leiden Jesu", ist mehr ein musikalisches Drama. Solo, Chor und Ensemblestücke wechseln hier ab. Der Stoff derselben hält seinem Inhalt nach mehr die Mitte zwischen dem Episch-Lyrischen und dem Dramatischen, welches an die Oper anstreift. Die Bahnen, welche er hier verfolgt, sind ganz andere, als die, auf welche das klassische Oratorium hinweist. Der Text war bühnenmässig geformt, die Musik opernmässig. Die Melodie, der Wohlklang stehen im Vordergrunde. Es ist dies eben eine vollständig verfehlte Gattung im Oratorienkreise. Seine besten Werke (obgleich auch diese weltlich und seicht sind) waren „Der Tod Abel's" und „Abraham auf Moria". „Der Tod Abel's" ist das älteste. Der Stoff ist breit und sentimental. Lange Recitative, lange Arien ziehen den Text in die Länge. Dies Oratorium war eben seiner Anlage nach von dem italienischen (Concert-) Oratorium nicht mehr weit entfernt. Das dem „Tod Abel's" folgende Oratorium „Saul" steht auf einer nicht viel höheren Stufe; jedoch findet man hier wieder den Schwerpunkt im Chore. Auch die Recitative sind hier besser. Ebenso ist auch Rolle's Werk „Abraham auf Moria" der Beachtung wenigstens werth. Der Text war von Niemeyer. Jedoch ist melodische Schönheit auch hier vorherrschend. So enthalten die Arien Sahra's und Abraham's manches Schöne. Viele Arien dagegen sind weiter nichts als italienische Bravourgesänge. Seine Recitative, die manchmal in's Ariose übergehen, sind hier besser als bisher.

Bitter nennt auch einen anderen Componisten, nämlich Salomon (geb. 1730, seit 1760 Concertmeister des Prinzen Heinrich von Preussen), der den „Hiskias" von Blum in Musik setzte. Bitter bemerkt, dass der Text an die Skizze eines Oratorientextes erinnert, den die Prinzessin Amalie, Schwester Friedrich des Grossen, geschrieben hat. Diese Skizze findet der Leser in Bitter's Werk. Wer die Geschichte dieses in so merk-

würdiger Weise gesund gewordenen Königs kennt, weiss, wie wenig dieser Stoff an wirklicher Handlung bieten konnte. Den polyphonen Styl hat auch Salomon verlassen. Charakteristik und Schärfe fehlen ganz.

Fragen wir nun, woher es kam, dass solche Machwerke nach Bach und Händel noch entstehen konnten, so ist die Frage leicht zu beantworten. Bach's Werke fielen nach seinem Tode der Vergessenheit anheim. Getheilt unter seine Söhne, wanderten sie in verschiedene Gegenden oder gingen unter. Waren doch schon bis 1794 alle Partituren Bach'scher Werke verloren. Mehrere waren allerdings durch seine Söhne nach Berlin gekommen, die meisten jedoch verschwunden. Schon sein Nachfolger im Amte, Harrer, der 4 deutsche Oratorien (nach Metastasio) und 3 Passionen schrieb, brachte von Bach nur noch wenig zum Gehör. — Bach's zweiter Nachfolger im Amte, Johann Friedrich Doles, seit 1756 Cantor an der Thomasschule, schrieb ebenfalls drei Passionen, darunter eine nach Marcus und Lucas. Aber, obgleich er ein Schüler von Bach war, ging nichts von diesem grossen Meister auf ihn über. Mit Vorliebe führte er seine seichten, vom italienischen Duft durchzogenen Compositionen mit vielem Beifall auf und schob die seines Meisters bei Seite. — Auch ein anderer Schüler Bach's, der spätere Hoforganist Ludwig Krebs zu Altenburg, hatte seinen Lehrer und Meister nicht erfasst. Diese traurige Wahrnehmung haben wir an seinen hervorragendsten Schülern gemacht; kann es uns da wundern, wenn er auf diese Weise im 18. Jahrhundert im deutschen Volke keine Wurzel fasste? Und wie war es, fragen wir weiter, mit Händel? Als er seine grössten Oratorien schrieb, war er in England. Hier wurden sie aufgeführt, hier geliebt. Nach Deutschland kamen sie nicht. Im Auslande entstanden, blieben sie lange dem Vaterlande fremd.

Die Reihe der vorhin angegebenen Oratorien-Componisten werden wir später vervollständigen. Inzwischen müssen wir sehen, durch welche Männer sich das italienische Oratorium auch allmählich in Deutschland einnistete. Dies war vor allen Dingen ein Mann, gleichsam der Repräsentant der italienischen Opern-, Oratorien-, Concert- und Gesangsmusik in Deutschland, nämlich Johann Adolph Peter Hasse. Beherrschte er doch im

vorigen Jahrhundert die bedeutenden Bühnen Deutschlands und Italiens fast allein. Die Sänger und Castraten priesen ihn wie keinen andern; ja selbst Graun gehört zu seinen eifrigsten Verehrern. — Hasse, 1699 in Bergedorf bei Hamburg geboren, zunächst Opernsänger, von 1724—1740 abwechselnd in Deutschland und Italien lebend, dann Componist und Capellmeister in Dresden, starb 1783 in Wien. Als er in Italien war, stand hier die italienische Gesangskunst in vollster Blüthe. Hier lernte er auch 1727 die reizende brillante Sängerin Faustina Bordoni kennen. Hasse, selbst Sänger, berauscht von dem italienischen Geschmack, Gatte einer bedeutenden in allen Orten bewunderten Sängerin, konnte in seinen Compositionen den italienischen Sänger nicht verleugnen. Ausserordentlich begabt, konnte er die Compositionen nach Wunsch der Sänger schreiben und stieg er durch Anwendung dieser Gabe noch allseitig in der Verehrung. Hasse's Hauptwirkungskreis lag in der Oper; er bringt deshalb die italienische Oper zum Abschluss und hebt sie, da er weit besser arbeitete, als die italienischen Opernfabrikanten, verhinderte aber auch, dass deutsche Musik sich entfaltete. Wie ein eiserner Druck lastete damals die geistige Fremdherrschaft in der Poesie und in der Musik auf Deutschland. War doch selbst Friedrich der Grosse in seinen Sitten mehr französisch als deutsch; verstand doch auch dieser grosse Mann Bach nicht, sondern bewunderte nur seine technische Fertigkeit. Französische und italienische Einflüsse machten sich in Deutschland geltend, erstere in der Oper und im Oratorium, letztere in der Instrumenalmusik. Beleuchten wir Hasse's Bedeutung für das Oratorium ein wenig näher. Vorher bemerken wir jedoch noch, dass er sich von seinen italienischen Genossen dadurch unterschied, dass er nicht, wie jene, fabrikmässg arbeitete, sondern, wenngleich er nur für den Gesang schrieb, er hierin stets ein Künstler blieb, d. h. eine wirkliche geistige Schönheit in die Melodie und in die Form legte. Geschmacklos konnte er nicht schreiben. Ausser vielen Kirchencompositionen, darunter ein berühmtes Miserere, schrieb er folgende Oratorien: in Dresden 1) „Il serpente in deserto", 2) „La virtù à piè della croce", 3) La deposizione della croce", 4) „La caduta di Gerico", 5) „Maddalena", 6) „Il cantico dei fanciulli",

ferner 7) „La conversione di san Agostino“ (gedichtet von der Tochter Kaiser Carl VI., der Erzherzogin Maria Antonia), 8) „Il Giuseppe riconosciuto“ (von Metastasio), 9) „Il pellegrini al sepolcro di nostra Salvatore“, 10) „Sanct Elena al Calvario“ (beide von Metastasio), 11) „Die Busse des heiligen Petrus“, das einzige deutsche Oratorium. Das Oratorium „Il pellegrini“ versah Hiller mit einer Uebersetzung; auch hatte man einen Passionstext von Enderlein unterlegt. No. 10 componirte Hasse zweimal.[16]) Burney's Urtheil über Hasse ist dasselbe, welches vorhin über ihn gefällt wurde. Ferner sagt Gerber von ihm, dass er ein eleganter, natürlicher Componist sei, der, dem Gesange die erste Stelle einräumend, den Satz einfach und klar schrieb und von componistischen Verwickelungen kein Freund war. Dies dehnte Hasse soweit aus, dass er mit nicht mehr als drei klingenden Stimmen schrieb. — Hasse stand in engem Zusammenhange mit dem damals beliebten italienischen Dichter Metastasio, der damals der Dichter der Oratorien- und Operntexte war. Seine Dichtungen passten so recht zu der damaligen Musik. Metastasio war, wie auch Apostolo Zeno, Hofgast in Wien; beide trieben mit dem Strom der Zeit. Zwar verliehen sie der dramatischen Poesie, indem sie dieselbe in schöne lyrische Verse kleideten, gute Perioden bauten, eine bessere Form. Metastasio selbst war ein geborener Dichter für Musik, da er selbst sehr musikalisch war und componirte; auch betrachtete er eine consequente Durchbildung der Charaktere im Stoffe als seine Hauptaufgabe; dies verhinderte jedoch nicht, dass das Ganze von Weichlichkeit und Sentimentalität durchzogen war; dies musste die Wirkung eines dramatischen Stoffes abschwächen. Was ihm fehlte, war Phantasie, tiefer Gehalt, das Erhabene. Tiefe Gefühle, starke Leidenschaften vermochte er bei seiner Sentimentalität nicht darzustellen. Schon aus diesem Grunde kann er keine individuellen Charaktere schaffen. Dazu kam, dass er die Dichtung der Musik unterordnete; daher wurde er der allseitig begehrte Textdichter für Opern und Oratorien. Und doch sollen Dichtung und Musik sich im Text ebenbürtig zur Seite stehen. Denn erst ein untadel-

[16]) Vergleiche Gerber Bd. I. Hasse.

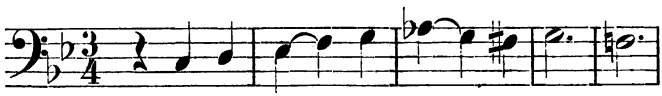
hafter Text kann durch die Musik vergeistigt werden; ein umgekehrter Fall ist nicht denkbar. Fehlte doch selbst den damaligen Arien, so reich sie auch an Melodie waren, das durchgeistigte Colorit. — Trotzdem war Metastasio von allen Dichtern der damaligen Zeit der begabteste.[17]) — Nach dieser Abschweifung kehren wir zu Hasse zurück. — Der italienischen Musik öffnete selbst die Kirche ihre Pforten. Bemerkt doch v. Winterfeld (III., 478), dass Hiller Hasse's Opernarien neue Texte unterlegte und sie in den von ihm aus verschiedenen Mustern zusammengestellten geistlichen Musiken singen liess, indem er meinte, dass durch eine einzige Arie von Hasse mehr Erbauung, als durch steife Cantaten und frostige Recitative erreicht würde. So wurde die Opernarie mit untergelegtem geistlichen Text in die Kirche eingeführt. Dahin also war es schon gekommen. — Hasse's Oratorien sind in ein und derselben Weise gearbeitet. Arien und Recitative, von den berühmtesten Sängern jener Zeit gesungen, waren das vorherrschende Element; ihnen wurde alles Uebrige (und das war leider noch sehr viel) untergeordnet. Alle seine Oratorien haben dieselben melodischen Schönheiten, denselben feinen Geschmack; alle zeigen, dass Hasse in allen Künsten der Musik, auch im Contrapunkt wohl erfahren war; aber alle sind im Opernstyl geschrieben, so dass nur selten bemerkenswerthe charakteristische Stücke aus dem Rahmen des Opernmässigen hervortreten. Jedoch war sein Contrapunkt nicht der der deutschen Classiker. Ihm fehlte jener tiefe Ernst, sowie die nöthige Seelentiefe, die sie in die contrapunktischen Gewebe hineinlegten.

Wenige Beispiele aus dem Hiller'schen Clavierauszuge des Hasse'schen Oratoriums „Il Pelligrini al sepolcro de nostro redemtore" werden genügen, Hasse's Styl dem Leser zu veranschaulichen. Das Werk zerfällt in zwei Theile. Der erste Theil schildert die Ankunft der Pilger Ablino, Eugenio, Teotimo und Agapito im heiligen Lande. Ein Eremit (Bass) wird ihr Führer. Mit einem fünfstimmigen Wechselgesang beziehen sie die heilige Stadt. Im zweiten Theil begleiten sie den Führer nach Gethsemane, Golgatha etc. und schliessen mit dem vierstimmigen

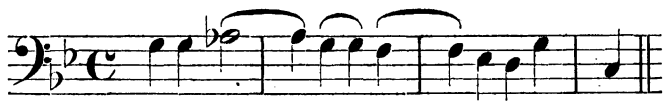
[17]) Ausführliches siehe Hiller „Ueber Metastasio".

Chore „Der Mensch ist ein Pilger auf Erden“. Das ganze Werk enthält ausser einer Eingangs-Symphonie, 11 Recitativen, 7 Arien (unter den Recitativen und Arien sehr lange) nur 2 Chöre. — Schon aus dieser Angabe ergiebt sich, wie wenig dramatisch das Gedicht gestaltet sein konnte. Lyrische Betrachtungen und Gespräche ohne tiefere Charakteristik bilden den Inhalt. — Stoff für Arien hatte der Tonsetzer die Hülle und die Fülle, und das wollte er ja eben.

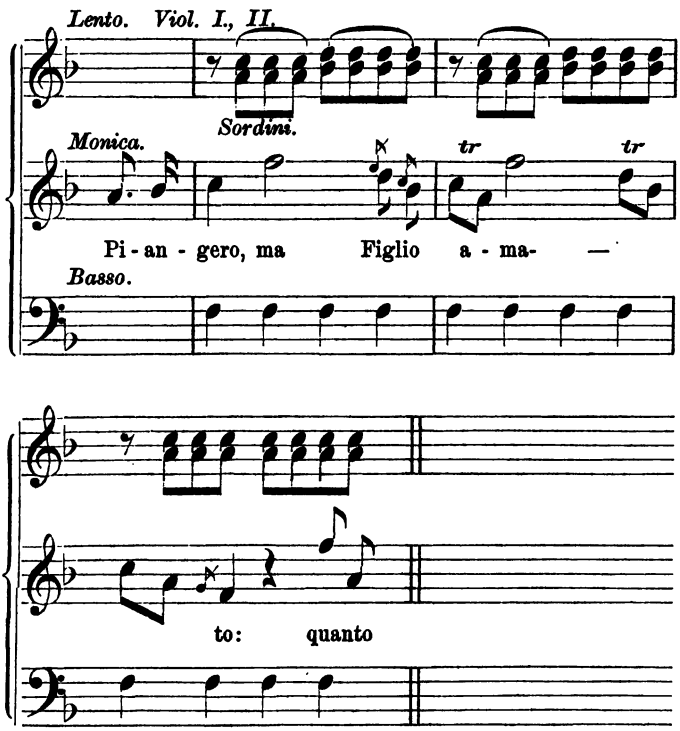
Die Einleitung der Symphonie ist nicht ohne Würde, während das eingeschobene Allegro mehr opernmässig sich gestaltet. Die Arien bilden auch hier den Hauptbestandtheil. Gegen die Declamation lässt sich im Ganzen nichts einwenden, aber zu besonderem Ausdruck erhebt sie sich nicht. Die Coloratur findet in den Arien nur eine mässige Anwendung. Von besonderem Werth ist die Alt-Arie „Senti il mar“. Sie ist neben grosser Lebendigkeit wirklich dramatisch, ferner die Bassarie „D'aspri legato indegni nodi“. Vor allem war „Der Pilgrim“ wegen seiner Schlusssätze des ersten und zweiten Theiles berühmt. Niemand wird denselben Formen- und Melodien-Schönheit absprechen können. Naumann lässt dieselben Worte in seiner Composition ebenfalls singen. Selbstverständlich wurde dieser schöne Satz durch Solostimmen ausgeführt, da Hasse sonst das Orchester stärker instrumentirt hätte. Im Schlusssatz des zweiten Theiles, dessen Motiv



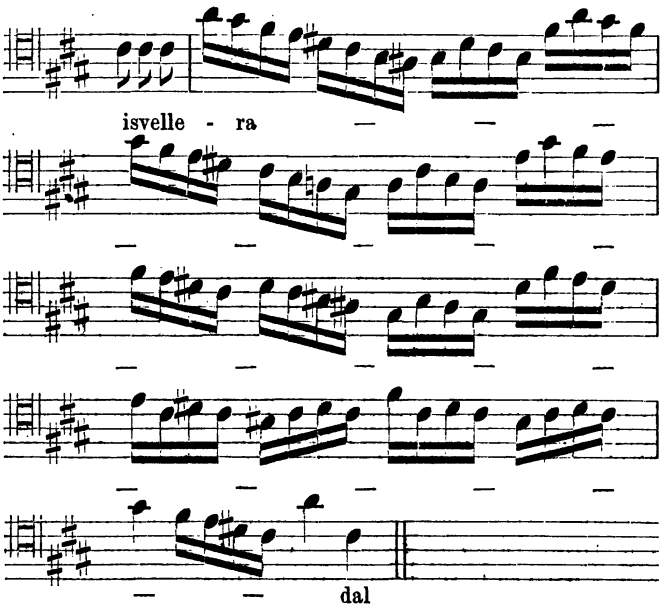
sich in fugirter Weise durch alle Stimmen wiederholt, zeigt sich, dass Hasse sehr wohl einen breiten, contrapunktischen Chor von grösserer Tiefe arbeiten konnte. Später leitet dieses erste vielfachverwebte Thema zu einem brillanten, wenn auch kurzen Fugensatze mit folgendem Thema über:



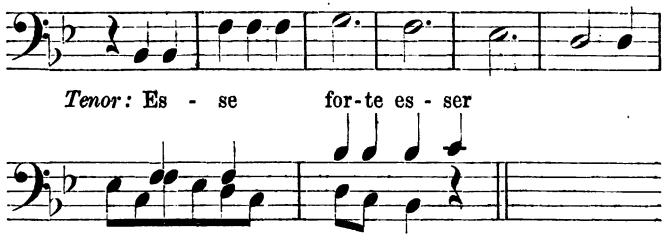
Das uns noch von Hasse vorliegende Oratorium „La conversione di san Agostino“ (1750) bestätigt nur das über ihn Gesagte. Die das Oratorium einleitende 42 Tacte lange Introduction (b-dur) bereitet alles Mögliche, nur kein Oratorium vor; dagegen bietet das Recitativ zwischen Simpliciano und Monica manches Schöne. Nimmt Hasse in der folgenden Arie, von der der Anfang gegeben ist, einen guten Ansatz,



so macht er dies in der sich anschliessenden (Allegretto, f-moll, $^3/_8$) Arie „Prieghero ma al dolor mio“ wieder zu Schanden. Dagegen ist die Arie des Simpliciano im ersten Satz (Lento amoroso, a-dur, $^3/_4$) sehr wirksam, voll Ernst und Würde; der zweite Theil derselben ist wieder reich an schlecht angebrachten Coloraturen, die reinen Tonleiterstudien.



Ein homophones Quartett von Monica, Alipido, Simpliciano, Navigio schliessen den ersten Theil ab. Ein Recitativ der Monica leitet den zweiten Theil ein; die folgende Arie derselben „Ah ve der gia parmi il figlio“ hat viel melodischen Schmelz; vollständig opernmässig ist wieder die nächste Arie „Piange e quel pianto avviva“; besser dagegen wieder die Arie „Oh in finita Bonta“; reich an Gängen ist die Arie „A Dio ritornato“. Ein Chor „Si lodi il ciel pietosi“ schliesst den zweiten Theil ab; derselbe wird bei den Worten „che ni fuse in Agostin la forza el l'ume“ fugirt, geht später bei den Worten „Esse forte esser vuole“ zu einer wirksamen Fuge über. Der Bass beginnt dieselbe:



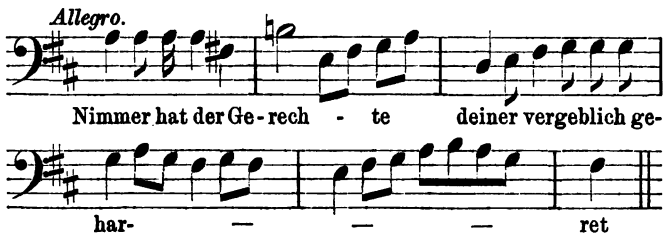
die vier Stimmen setzen nach einander ein und es entwickelt sich ein lebenswarmes Bild bis zum Schluss des breitangelegten Chores.

Wir mussten diesen Mann ein wenig genauer besprechen, weil er es war, durch den allein die italienische Musik in Deutschland solchen immensen Einfluss erlangte. Denn alle anderen Componisten des 18. Jahrhunderts treten in seine Fusstapfen, so Maximilian Ulbrich (schrieb 1779 „Die Israeliten in der Wüste"), Dittersdorf (schrieb „La liberatione del Popolo" — „Giudacco nella Persia ossia l'Esther", 1785 — „Giob" 1786), J. Chr. Kühnau („Das Weltgericht", 1793), Himmel („Isacco figura del Redentore", 1792 — ein schon mehrfach componirter Text von Metastasio — Das Vertrauen auf Gott), Ignatz Holzbauer („La Betulia liberata" und „Isacco"), Kellner („Empfindungen beim Tode des Erlösers", 1792), Schicht („Die Feier der Christen auf Golgatha", 1785 und „Das Ende der Gerechten"), Weinlig („Das Ende des Jahrhunderts" und „Der Geist am Grabe Jesu"), Eybler („Die letzten Dinge" und „Die Hirten zu Bethlehem", 1794), Winter („Timotheus" — „Die Pilger auf Calfari" — „Betulia liberata" — „Die Auferstehung" — „Die Erlösung des Menschen"), J. A. P. Schulz („Maria und Johannes" — „Des Erlösers letzte Stunden" — „Christi Tod", 1792), Rellstab, Vater des Kritikers („Die Hirten an der Krippe zu Bethlehem", 1787), Reichardt („Die Hirten an der Krippe zu Bethlehem", 1782 und „La passione di Gesù Cristo"), Benda („Die Jünger am Grabe des Auferstandenen", 1792),[18]) Naumann (nach Gerber folgende: „La Passione di Gesù Cristo", 2mal componirt — „Isacco" — „Giuseppe riconosciuto" — „Zeit und Ewigkeit" — „Elena" — Joseph reconnu par ses frères" — „Il figlio prodigo" — „Abels Tod" — „Betulia liberata" — „I Pellegrini" — „David"), Graun („Tod Jesu", 1756 — „Passion", 1730 — Passions-Cantate: „Wer ist, der so von Edom kommt" — „Herr sei mir gnädig" — „Das Versöhnungsleiden Jesu").[19]) Die Anzahl dieser Oratorien-Componisten liesse sich noch bedeutend vermehren; man braucht nur die musikalischen Lexicons von A—Z zu durchblättern.

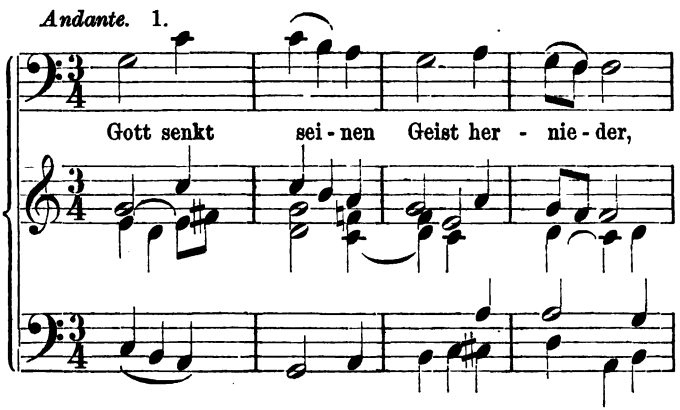
---

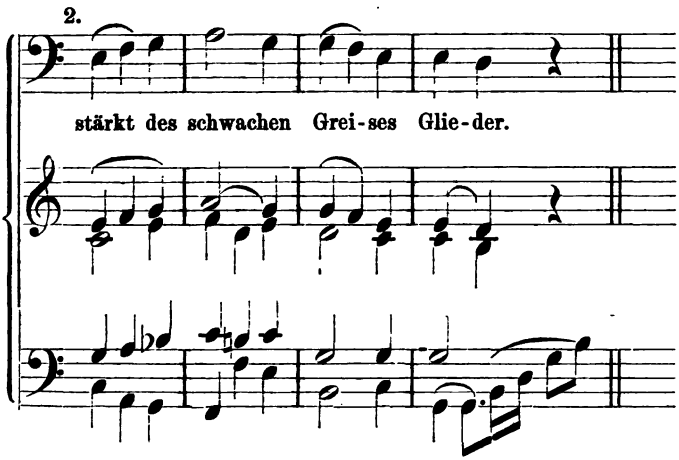
[18]) Obiges Register bis zu der Stelle siehe nach Bitter S. 473—475.
[19]) Nach Bitter S. 324.

Von den Genannten sind die hervorragendsten: Schicht, Graun, Naumann. Johann Gottfried Schicht, 1753 geboren, 1823 gestorben, Musikdirector in Leipzig, schrieb die Oratorien: „Die Feier der Christen auf Golgatha“ oder „Das Ende der Gerechten“. Letzteres war zu seiner Zeit sehr berühmt. Es beginnt mit dem Chor: „Senke dich nieder, heil'ge Macht auf unsern Freund“. Dann kommt Johannes im Recitativ: „So find' ich endlich Freunde meines Herrn“. Es tritt nun Judas auf und schliesst sich eine betrachtende Arie hier an: „Weh', Judas, über dich“; dann kommt Petrus mit der Arie: „Ewig fliessen meine Zähren“; dann folgt der Chor: „Der du mit Allgewalt“, welcher sich in die Fuge: „Nimmer hat der Gerechte“ fortsetzt. Die Fuge in diesem Chore ist nach den Regeln der Kunst fliessend gearbeitet; aber das ist Alles. Dass das Motiv



nur annähernd im Ausdrucke einem Bach'schen gleichkomme, wird Niemand behaupten. Die Arien sind fast alle opernmässig gestaltet. Selbst, wenn sie einen ernsten Ansatz nehmen, gehen sie doch schnell in den Opernton über, z. B. in der Arie des Philo:

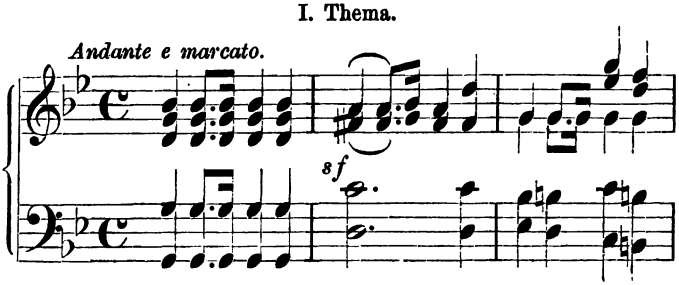


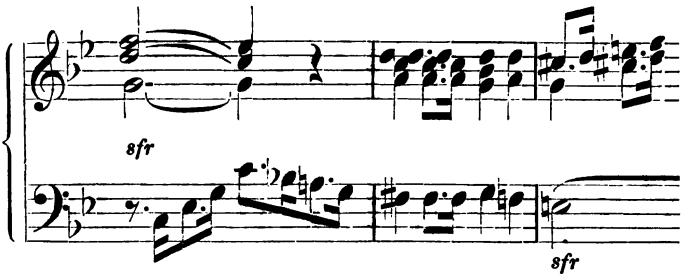


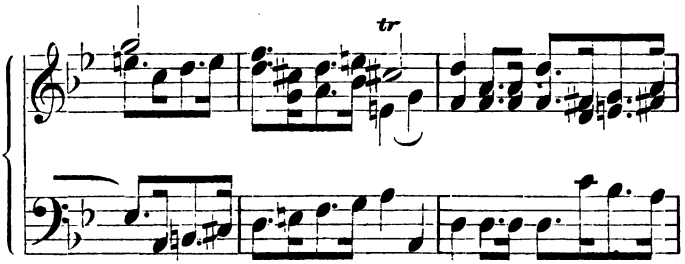
Der Ansatz 1 ist sicher nicht ohne Ernst, während 2 schon wieder in's Triviale übergeht. Die Chöre sind meistens homophon. Nichts besseres lässt sich von dem Duett zwischen Joseph und Nicodemus sagen. Der erste Theil schliesst mit dem Chor: „Ueber uns komme sein Blut", einem sehr bekannten Stück, das Nichts von dem Schreien einer fanatischen Menge enthält. Der zweite Theil beginnt mit einem Trauermarsch, der an und für sich nicht übel ist und sicher als Trauermarsch bei einem Begräbniss nicht ohne Wirkung sein würde. Aber für den Zug nach Golgatha, wo doch der geistige Seelenschmerz ausgedrückt werden soll, ist er uns zu flach. Wir lassen den ersten und den Mittelsatz desselben hier folgen:

Marcia funebro.

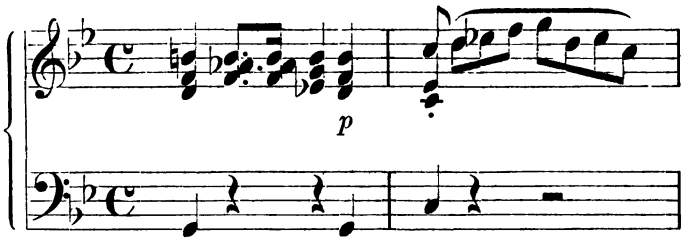
I. Thema.

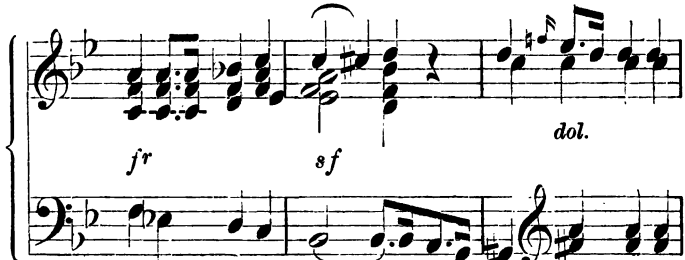


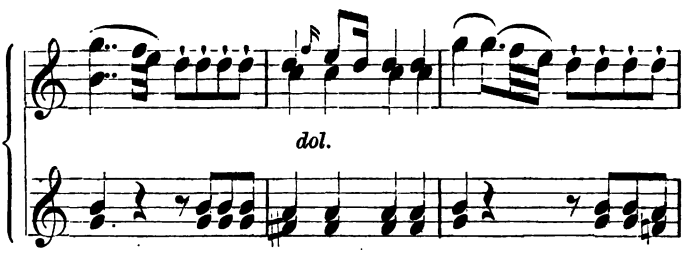




II. Thema.







Was hier von den Stücken des ersten Theiles des Oratoriums gesagt wurde, ist auch auf die des zweiten Theiles, sowie auf das Finale anzuwenden. Selbst der letzte Chor: „Wir drücken dir die Augen zu" kann das Weltliche nicht verleugnen. Wir liessen absichtlich noch diese wenigen Beispiele von Schicht folgen, um zu zeigen, wie selbst in Leipzig sich das Oratorium immer mehr von Bach's Bahnen entfernte. Der Inhalt des eben erwähnten Oratoriums, meist betrachtend, wirkt höchst abspannend. Das Ganze ist nach Graun'scher Weise geschrieben, voll von melodischen Schönheiten, aber ohne Charakter, Tiefe und Ernst.

Ehe wir Johann Gottlieb Naumann (1741 zu Blasewitz geboren) besprechen, wollen wir einen Blick auf den zweiten Repräsentanten der italienischen Richtung, auf Graun, werfen. Carl Heinrich Graun, 1701 zu Wahrenbrück geboren, schrieb schon als 18jähriger Jüngling Kirchenmelodien, sowie die Passions-Cantate: „Lasset uns aufsehen". Friedrich der Grosse, der eine italienische Oper in Berlin haben wollte, sandte Graun nach Italien, um ein Sängerpersonal zu engagiren. Graun und Hasse lieferten damals fast alle Opern, die in Berlin und Dresden zur Aufführung kamen. Doch auch Graun wandte sich eine Zeit lang der Kirchenmusik zu, schrieb ein Tedeum 1756, viele Cantaten, zwei Passionsmusiken, 1760 den „Tod Jesu", ferner: „Trostvolle Gedanken über das Leiden und Sterben Jesu Christi", 1730 — Die Passions-Cantaten: „Wer ist, der so von Edom kommt?" — „Kommt her und schauet" — „Das Versöhnungsleiden Jesu".[20])

Graun war wie auch Hasse selbst Sänger; was war da natürlicher, als dass er ebenso componirte wie

[20]) Vergl. Bitter S. 324.

Hasse. — Mit der Vocalcomposition musste sich auch zugleich der Gesang entfalten; wir erinnern nur an die Meister Caccini, Carissimi, Stradella, Scarlatti, Pistochi, Porpora, Steffani. Sie alle waren Vocalcomponisten und Sänger zugleich. Aus der Musikgeschichte erfahren wir, dass in Rom sich der Kammergesang, welcher später in der Bolognesischen Schule zur Blüthe gelangte, entfaltete, während der dramatische Gesang sich in Florenz durch Caccini entwickelte. In der Neapolitanischen Schule entwickelte sich inzwischen auch der Bühnengesang, und so finden wir schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts diese grossen Gesangskünstler (Senesino, Cuzzoni u. A.). Inzwischen verschmelzen Bühnen-, Kammer- und dramatischer Gesang immer mehr. Die Gesangskunst erreicht die höchste Blüthe. Doch schon mit Farinelli geht es wieder abwärts, indem die Ausdrucksmittel im Gesange sich verflachten und die Technik die Oberhand gewann. So stand es zu Graun's Zeiten.

Bitter[21]) beschreibt uns eine von Graun's Jünglingsarbeiten, nämlich sein Passionsoratorium, welches er in Dresden zwischen 1713—1719 schrieb. Es ist merkwürdig, dass um dieselbe Zeit, wo in Hamburg die Brockes'schen Passionen entstanden, auch schon in Dresden ein Jüngling eine Arbeit lieferte, die nach Bitter's Urtheil über die Arbeiten der Hamburger Meister zu setzen ist, wenngleich die Arien noch Unreifes zeigen. Das Werk enthält 8 Choräle, 5 Chöre, 8 begleitete, 15 trockene Recitative, 13 Arien, 12 Duette, 4 ariose, 4 gemischte Stücke. Der Text, von Bibelstellen unterbrochen, behandelt im damaligen pietistischen Tone das Leiden Jesu nach Lucas. Der Choral ist ebenfalls vertreten. Der Text versteigt sich sogar zu dogmatischen Streitigkeiten über lutherische und reformirte Abendmahlsfeier, um den Sieg der lutherischen Abendmahlsfeier zur Anerkennung zu bringen. Der Eingangschor (damals war Graun noch nicht in der Oper thätig) zeigt uns einen wohlgeübten Componisten, der im Contrapunkt sehr erfahren ist. Wir geben im Anhange den Anfang des Chores nach Bitter.

Die folgende Arie deutet schon auf den Operncomponisten hin. Ferner versucht Graun auch schon

[21]) Vergl. Bitter S. 183—186.

durch instrumentale Ausstattung zu wirken. Merkwürdig ist ferner, dass Graun, wie schon Bach, das Kirchenlied gebraucht, d. h. die Melodie unverändert; aber er umgiebt sie mit dem declamatorischen Gesange, indem die Einsetzungsworte Jesu neben dem Chorale hergehen. Die weiteren Choräle sind edel und einfach gesetzt. Und gerade der reine Satz ist ein Vorzug, den Graun vor anderen Männern seiner Zeit voraus hat. Weiteres hierüber siehe in Bitter's Werk. — Sicher ist, dass Graun Keiser's Bahnen folgte und in besserer Weise fortführte. Ausser den Werken Bach's und Händel's „Messias" zählt Bitter auch noch Graun's „Tod Jesu" zu den Werken, aus denen das geistliche Oratorium entstanden. Ob wohl wirklich letzterer dazu etwas beigetragen hat? — Das dem vorhin erwähnten Oratorium zunächst folgende war das in der Handschrift der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindliche und also bezeichnete „Oratorium con 8 voci e strom. del Sign. C. H. Graun, Capell. M. in Wolffenbüttel". Auch hier ist der Text der Chöre Bibeltext, der betrachtende Inhalt der Recitative jedoch wieder in pietistische Verse gekleidet. Die fugirten Chöre sind voll Ernst und Geist, die Arien veraltet. Das Ganze enthält 9 Stücke, ist für eine Cantate zu lang, für ein Oratorium zu kurz. Der erste Chor ist ein Meisterstück des Contrapunktes (Herr, sei mir gnädig). Die Oboe spielt hier die Melodie: „Herzlich thut mich verlangen". Der Doppelchor „Lobe den Herrn meine Seele" ist sogar grossartig und die Fuge des letztern „Alles, was Odem hat" mit dem gleichzeitig erklingenden Hallelujah wirkt glänzend. — Die 1730 geschriebene Cantate „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" ist im Text nicht besser als die vorhergehende. Die Chöre sind auf Bibelwort gebaut. Sie sind schön und voll Empfindung, so der Chor „Fürwahr" und „Wir aber hielten ihn". — Die Choräle sind homophon, wahrscheinlich, damit die Gemeinde mitsingen konnte. Die Arien gestalten sich schon besser; der letzte Chor ist auch homophon. Später hat Graun diese Arbeit durch prächtige Chöre erweitert und ist sie nun unter dem Titel „Wer ist, der so von Edom kommt?" aufgeführt worden. Eine Partitur derselben, von Emanuel Bach's Hand geschrieben, befindet sich auf der Berliner Bibliothek. Wir sehen also daraus, dass Emanuel Bach diese Arbeit für sehr werthvoll

hielt. Und auch wir möchten mit Bitter sagen: „Es ist schade, dass diese Schätze in der Bibliothek vermodern müssen.

Schon aus dem Gesagten ergiebt sich, dass ein bedeutender Unterschied zwischen Hasse und Graun vorhanden ist. Bei Hasse lag der Schwerpunkt in den Arien, bei Graun dagegen in den betrachtenden Chören, durch deren strenge Arbeit und inneren Ernst der Hörer stets in die Stimmung, die bei einem geistlichen Oratorium nöthig ist, versetzt wird. Auch sind seine Arien charakteristischer, als die von Hasse. Obgleich auch Graun dem Zeitgeschmack huldigt, bleibt er doch dem Charakter treu, den die Situation, der Stoff selbst bedingt. Ehe wir mit Graun abschliessen, wollen wir noch sein bedeutendstes Werk „Der Tod Jesu" betrachten.

Es giebt, glauben wir, kein Werk, über welches so viele verschiedene Urtheile laut geworden sind, als über den Tod Jesu. Wie oft hat dasselbe die Zuhörer (noch in der neuesten Zeit) entzückt, wie wegwerfend beurtheilten oft Musiker vom Fach dasselbe. Legate wurden ausgesetzt, um die Aufführung desselben auch in der Zukunft zu ermöglichen, und noch heute wird es in jedem Jahre in Berlin am Charfreitage aufgeführt. Sicher ist durch dasselbe der Name Graun mit Ehren in der Kunstgeschichte verzeichnet, so viel man auch das Werk bekrittelt hat. Am 26. März 1755 wurde es zuerst im Dome zu Berlin aufgeführt, an demselben Tage 1855 wurde ebendaselbst durch die königliche Capelle und durch die Mitglieder der Singacademie vor Friedrich Wilhelm IV. die Säcularfeier dieses Werkes festlich begangen.

Der Text desselben, von Ramler, ist halb betrachtend, halb episch-dramatisch; die Lyrik ist in den Arien zu suchen, in welchen die Gedanken über das Gehörte zum Ausdruck kommen, die Betrachtung ist durch den Chor, die christliche Gemeinde durch den Choral vertreten. Jedenfalls lieferte der gute Text einen reichen Boden für Graun's melodisches Talent. Ramler selbst hatte bei der Abfassung des Textes durch Hinzuziehung der Epik versucht, das dramatische Element der Passion zu mildern, damit die unmittelbare Handlung entbehrt werden konnte. Ob diese Tendenz die richtige ist, das ist allerdings zu bezweifeln! Ge-

dicht und Musik stehen hier in trefflichem Zusammenhange. Ramler genoss zu seiner Zeit eine hohe Achtung. Alle seine Zeitgenossen bewunderten sein feines Gefühl, seine poetische Technik, welche sich in seinen malerischen Formen, in der poetischen Reinheit seiner Poesie und der Anordnung des Stoffes zeigte. Dazu kam, dass er ein Feind aller Gefühlsschwärmereien war, so dass er hierin einen Gegensatz zu Klopstock bildete. Hieraus ergiebt sich, dass der an und für sich bedeutende Text schon allein das Werk nicht untergehen liess. Die ganze musikalische Darstellung der Leiden Jesu ist in würdigem Ton geschaffen. Ergebung, Ruhe, Verklärung etc. sind in edelster Weise dargestellt; ebenso sind Chöre, Choräle musterhaft im Contrapunkt, die Recitative ausdrucksvoll declamirt. Wir wollen Niemand dadurch, dass wir auf die Tadel der Gegner eingehen, das Werk verleiden. Natürlich ist es mit den Werken der beiden Meister Bach und Händel nicht zu vergleichen, aber es bleibt trotzdem in seiner Weise eigenthümlich schön. Denn selbst die zu breite Anlegung der Arie vergisst man über der schönen Melodik, und eine Arie wie: „Singt dem göttlichen Propheten" hört noch heute Jeder gern, ohne zu fragen, ob sie kirchlich ist oder nicht. Denn das ist sicher, dass dieses Werk über die Werke der andern Meister jener Zeit (wieder abgesehen von Bach und Händel) erhaben dasteht. Wird Graun zu gefühlvoll, so geschieht dies nie auf Kosten der Schönheit. Haben doch die Tonsetzer nach ihm, wie Spohr, Schneider, Schulz, Naumann, selbst Beethoven mit seinem „Christus am Oelberge", den „Tod Jesu" nicht zu verdrängen vermocht, und schliessen wir daher unser Urtheil über dieses Werk in vollem Einverständniss mit Winterfeld ab, der Bd. S. 240 über Graun sagt: „Graun gleich Keiser, nur neben seiner, dem musikalischen Drama gewidmeten Berufsthätigkeit, für die Kirche schaffend, und in bedeutenderem Umfange durch die eben besprochenen Werke allein, können wir als den Gipfelpunkt der durch Keiser angebahnten Richtung geistlichen Kunstgesanges bezeichnen. Sie erscheint bei ihm in gleicher Milde und Anmuth, jedoch nicht allein reiner und geläuterter, sondern auch gründlicher und gediegener. Aehnliches in dieser Weise hat wohl Mancher nach ihm geleistet, Besseres Keiner."

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts wird immer trauriger für den Ausbau des Oratoriums. Diese politische und geistige Sturm- und Drangperiode war überhaupt für die Kirchenmusik verhängnissvoll. Die ganze Geistesrichtung wurde eine andere. Dem strengen Pietismus und Mysticismus folgte ein Aufleben der Wissenschaft und Geistesfreiheit. Die Gelehrten versuchten, den Volksglauben zu tödten und die Religion der Vernunft zur Geltung zu bringen. Dazu griff der durch Voltaire gesäete Rationalismus immer mehr um sich und schlug auch in Deutschland Wurzeln. Lessing's scharfe Kritik und Baumgarten's Aesthetik trugen wahrlich nicht dazu bei, den Glauben an Bibel und Katechismus wieder zu befestigen. Als nun noch Meister wie Schlegel, Batteaux und Ramler über die alte Kirchenmusik, die sich auf das Bibelwort stützte, herfielen, als die Ansichten über den Christenglauben vollständig andere geworden waren, da war es ganz natürlich, dass man auch für das Oratorium eine andere Form begehrte. Das Alte wurde bei Seite gelegt und Neues geschaffen. Ramler selbst lieferte ja einen Text, wo er die eigentlichen Hauptmomente der Leidensgeschichte an uns kurz vorüberführt und zwar in poetischer, feiner Sprache, so dass seine Personen nicht historische, sondern gedachte, verfeinerte idealisirte werden. Die Hauptmomente verknüpft er, wie wir sehen, mit Reflexionen des Gefühls (Arie und Solo) und die hierdurch ergriffene Gemeinde drückt dann durch passende Schriftstellen (durch Chöre) ihre gerührte Stimmung aus. Diese sollte sich dann auch die zuhörende Gemeinde durch Singen von Choralstrophen aneignen. Der Componist dieses Oratoriums verwebt das Geschichtliche in fein durchdachte Recitative, macht aber die Arien nach italienischem Zuschnitt. Die Chöre sind mehr deutsch als italienisch, nicht ohne Würde, indess leicht fasslich. Die ganze Composition war weniger dramatisch, als lyrisch. Die eigentliche Handlung verschwand. Jedoch — das Bibelwort war bei Seite geworfen. So musste die neue Geistesrichtung auch die Musik beeinflussen, der moderne Zeitgeist verlangte auch moderne Musik. Wir werden aus dem Verfolg der Geschichte des Oratoriums sehen, wie schon mit dem Ende des 18. Jahrhunderts das Oratorium

vollständig in eine neue Form gebracht wird, die, durch Haydn geläutert, uns bald fertig entgegentritt.

Allmählich begann man doch zu bemerken, dass dem verweltlichten Oratorium der Hasse-Graun'schen Periode doch etwas fehle. Man griff zu alten italienischen Oratorientexten des Apostolo Zeno oder liess sich neue durch den Operndichter Metastasio anfertigen und componirte dieselben.

Ein viel begehrter Oratorientext des Metastasio war: „La Betulia liberata" (das befreite Bethulien, auch die Sage von der Judith genannt), componirt von Reutter 1734, von Gassmann 1760, von Salieri 1778, von Mozart 1770, von Schuster, von Naumann, von B. Bonesi 1781, von Holzbauer, von C. Kotzeluch, von P. P. Sales 1783, von Fr. Seydelmann, von Anfossi u. A. Auch deutsche Dichter fertigten Passionen in Form eines Dramas an. So machten sich allmählich neben den rein biblischen Oratorien freie dramatische geltend.

Der Mann, der diese Periode abschliesst, ist Johann Amadeus Naumann, geboren 1745, später Capellmeister in Dresden, wo er 1801 starb. Auch er wandert schon im 14. Lebensjahr nach Italien und zwar nach Padua zum berühmten Tartini, genoss dessen Unterricht mehrere Jahre und blieb in Italien acht Jahre. Später zog er von Dresden aus noch einmal nach Italien, und wurde er nun nach seiner Rückkehr als wirklicher Capellmeister in Dresden angestellt. Obgleich auch seine Hauptthätigkeit in der Oper liegt, so schrieb er doch auch viele Messen, Motetten, Litaneyen, Vaterunser, und, wie wir schon früher angaben, elf Oratorien. Die meisten Manuscripte haben wir auf der Dresdener und Berliner Bibliothek gefunden. Aus dem gegebenen Verzeichniss der elf Oratorien ergiebt sich, dass Naumann allbekannte Oratorientexte in Musik setzte.

Naumann's Werke unterscheiden sich ebenfalls wesentlich von Hasse's; denn er schrieb zwar moderne, aber durch und durch deutsche Musik, wenngleich noch mit italienischem Inhalt, wie schon die Texte besagen. — Allerdings ist auch er, wie seine Vorgänger, vorzugsweise Operncomponist und behandelt das Oratorium concertartig; er schreibt nicht zur sittlichen Erbauung, sondern zur Unterhaltung; der Weichheit, selbst der Sentimentalität ist er zugänglich. Deshalb nimmt er

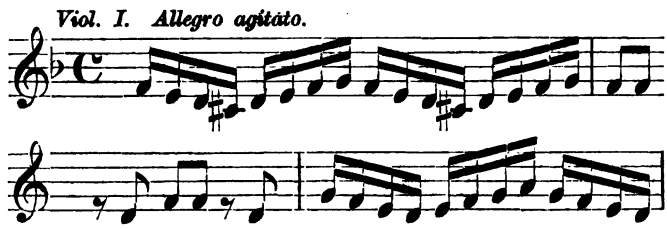
auch vorwiegend Texte Metastasio's. Trotzdem er zwar auch lange Arien, lange Recitative schreibt, ist sein Streben doch deutsch; er schafft aber neue Formen und befindet sich in einem Uebergangsstadium, welches erst durch Haydn seinen Abschluss findet. So konnte er es denn nicht verhindern, dass er oft noch bühnenmässige Affecte in seine Oratorien überträgt, wie wir selbige mit vielen Beispielen belegen könnten.

Betrachten wir seine Passion „Di Gesù Cristo" genauer. Die Dichtung der Passion (welche uns ebenfalls aus der königlichen Bibliothek vorliegt) hat nichts mit der grossen Tragik der biblischen Passion gemein; statt dessen hat Metastasio nichtssagende Phrasen eingeführt. So wird z. B. Petrus hier ein Sentimentalist. Wie ganz anders steht dagegen Bach's Passion da; dort wird nicht ein einziger Charakter entweiht. Der erste Theil endet mit Jesu Tod. Jesu Worte am Kreuz sind erzählend abgefasst. Der zweite Theil enthält prophetische Betrachtungen über die Zukunft Jerusalems etc., über die Ausbreitung des Christenthums. Der Choral kommt nirgends vor. An der Metastasio'schen Dichtung sehen wir den Unterschied deutscher und italienischer Auffassung. Hier tiefer Ernst, dort abgeschmackte Redensart. Das einzige Gute dieser Composition (entstand 1788) ist, dass Naumann die alte Arienform verlässt; sonst ist Alles opernmässig. An der Hand der Partitur wäre es uns leicht, ein langes Capitel zu schreiben, in welchem wir zeigen, wie sich deutsche und italienische oratorische Musik unterscheiden.

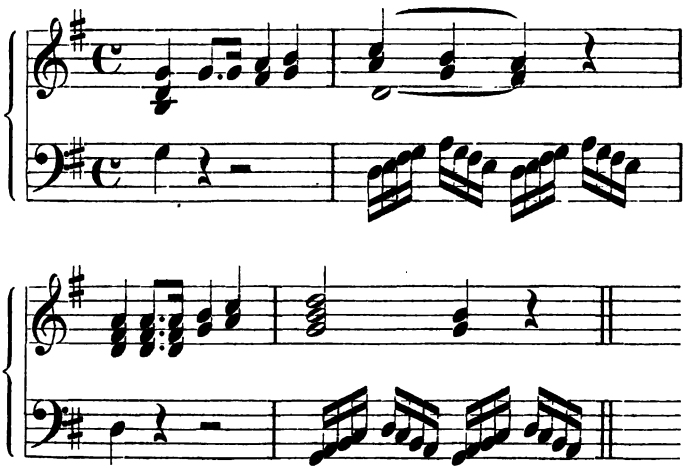
Schon die Einleitung (Adagio, D-moll) charakterisirt den damaligen Oratorienstyl; es würde sich dieses Adagio sehr gut als Einleitung einer tragischen Oper machen. Von der Ruhe und Tiefe, mit welcher Bach sein Oratorium einleitet, ist hier nichts zu spüren. Ihm folgt das Recitativ des Petrus, welcher seine Reue und Verzweiflung über Jesu Verleugnung ausdrückt. Um zu zeigen, wie opernmässig dieses gestaltet ist, führen wir nur die einleitende Figur der I. Violine an.

(Siehe umstehend.)

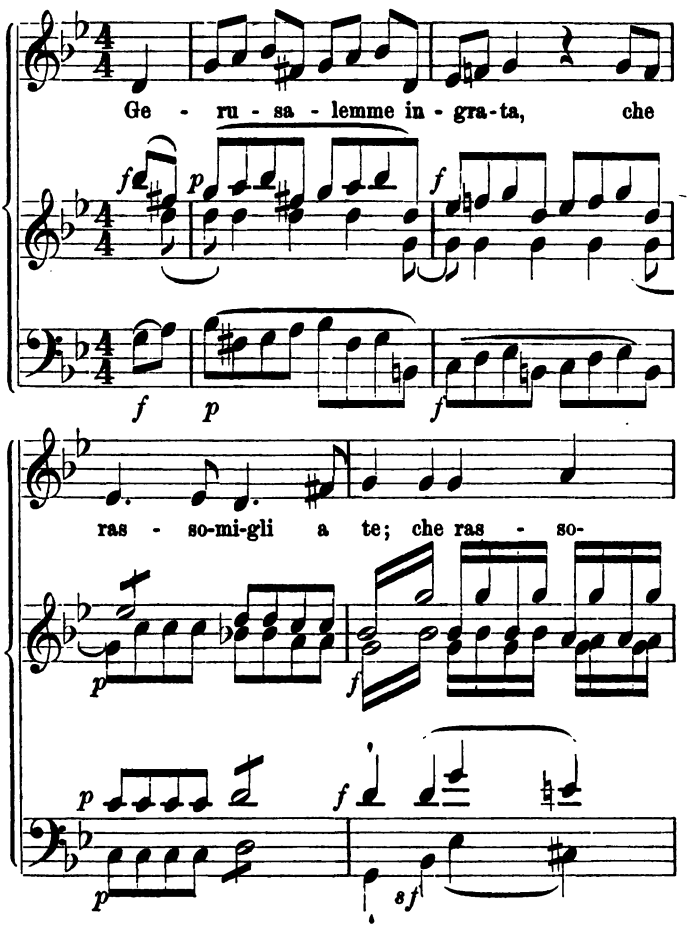
Der nun folgende homophone Chor ist ohne jede Bedeutung. Die sich anschliessende Arie der Magdalena zeigt schon, wie Naumann der modernen Musik folgt, indem die begleitenden Instrumente in abgerissener Be-



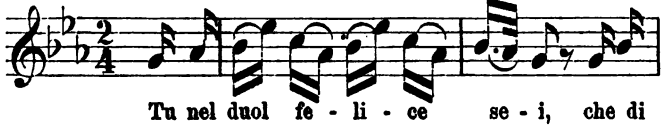
wegung der Singstimme folgen; er will hierdurch die Verwirrung, in der Magdalena sich befindet, charakterisiren. Noch opernmässiger gestaltet sich die Arie Joseph's, deren Einleitung also ist:

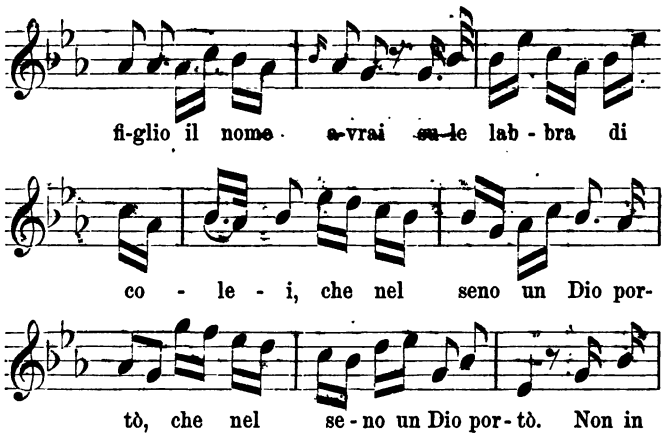


Der Schluss dieser Arie, wo dieselbe von G- nach B-dur übergeht, ist nun vollends opernmässig gestaltet; nicht allein nimmt die Melodie bei den sich oft wiederholenden Worten „Gerusalemme in grata" den Opernstyl an, sondern auch die Begleitung zeigt die grellsten opernmässigen Harmonien und Schlüsse.



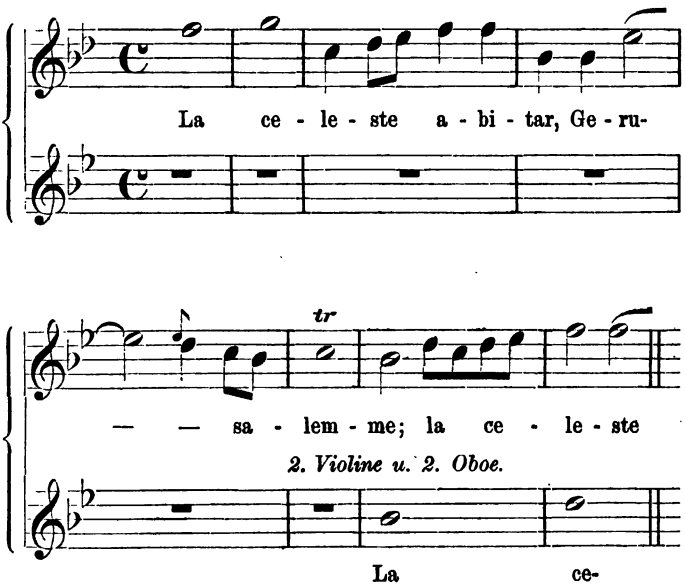
Dasselbe lässt sich von den meisten Arien sagen. Am schlimmsten allerdings ist Naumann mit dem Petrus verfahren; wir theilen hier nur die Melodie der Arie mit, die er singt, nachdem die Worte: „Weib, siehe, das ist dein Sohn“ gesprochen.





Wie ist es möglich, so wird der erstaunte Leser fragen, dass so etwas, das Gefühl direct Verletzendes, gefallen konnte? So gestalten sich auch die andern Arien; alle werden modern instrumentirt, sind melodisch, aber ohne wahren Ernst und der Situation angemessener Tiefe. Mit den Recitativen ist es nicht besser. Obgleich gut declamirt, gut orchestrirt, ist kein einziges von packender Wirkung. Am besten ist noch das Recitativ, wo Johannes Jesu Tod erzählt, ferner das, wo Joseph Jerusalems Zukunft erblickt. Tonmalerei ist nur selten vertreten. Die Chöre endlich erheben sich nicht über das Niveau der Mittelmässigkeit; auch sie können sich von theatralischen Wendungen nicht fern halten. Alle diese Chöre bilden kein grosses Ganze wie die Chöre der Meister; sie lassen sich in zuviel kleine Abschnitte zergliedern, wodurch die Wirkung des Ganzen abgeschwächt wird. Nachdem im Schlusschor des ersten Theiles verschiedene Motive auf- und nebeneinander breitgetreten sind, beginnt eine Fuge, welche der beste Theil des Ganzen ist. Schlechter ist es noch mit dem Schlusschor des 2. Theiles bestellt. An und für sich gut gearbeitet, so ist die Musik doch zu lustig und zugleich auch weichlich; selbst der später eintretenden Fuge fehlt ein prägnantes Thema, so dass man sicher nach Anhörung dieses Chores nicht mehr merkt, dass man eine Passion gehört hat. — Betrachten wir weiter sein letztes Werk „Il Pellegrini" genauer. Naumann setzte diesen Text

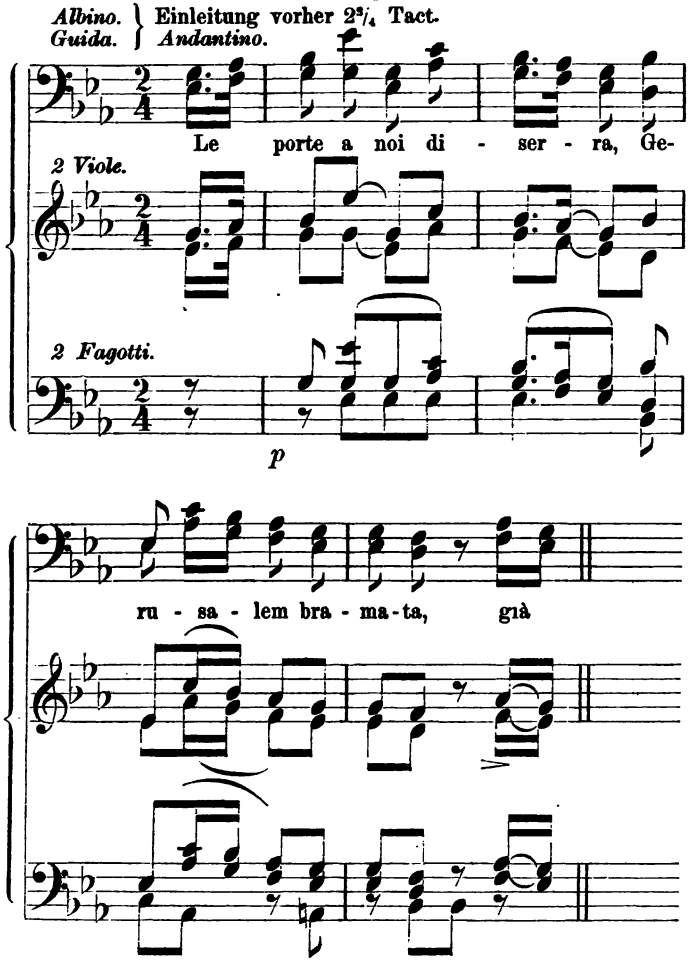
ausdrücklich auf den Wunsch des Königs Friedrich August in Musik, da das Hasse'sche Werk wegen der schwierigen Arien, wozu man keine Sänger mehr finden konnte, sich überlebt hatte. Der Pilgerchor, welchen Hasse seiner Zeit schön gefasst hatte, machte ihm viel Mühe. Zwei Weisen legt er dem Könige zur Auswahl vor; davon schliesst die erste Weise mit einem choralartigen Satz, während die Instrumente ein leises Nachspiel hören lassen.[22]) Die zweite Composition des Pilgerchores ist fünfstimmig. Ihm folgt die im strengen Contrapunkt gesetzte Fuge:



Die zweite Composition des Pilgerchores wird von Agapio — Eugenio — Testimo — Albino — Guida gesungen.

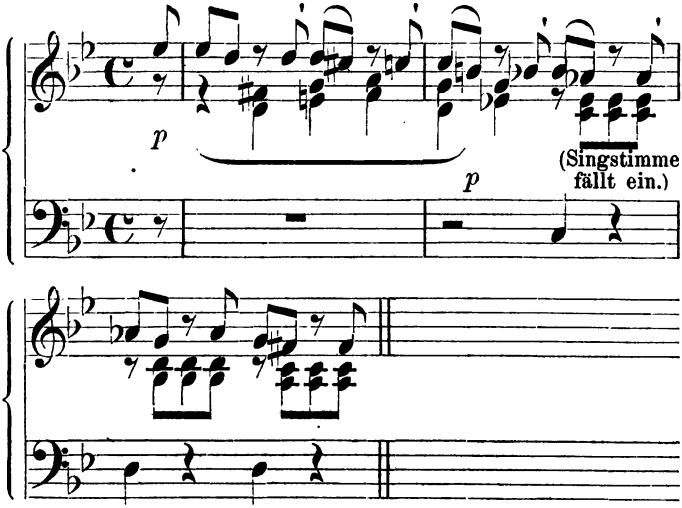
[22]) In der uns vorliegenden Handschrift der Königl. Bibliothek folgt die zweite Composition des Pilgerchores direct hinter der ersten, ein Beweis, dass Naumann keine verwarf.

Erster Pilgerchor.



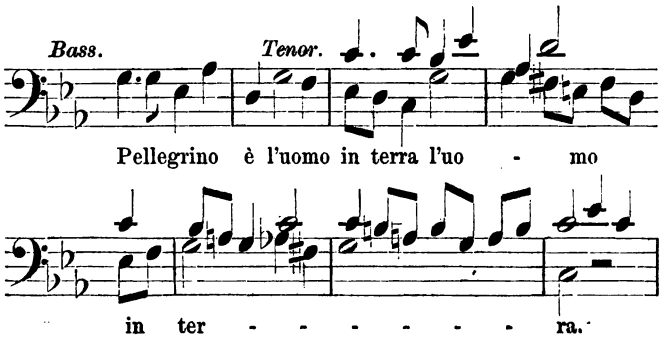
Die Arien sind nicht mehr in der Da Capo-Form, sondern in der modernen Arienform geschrieben und entsprachen den Bedürfnissen, die in dieser Zeit an die Sänger gestellt wurden. Wir erinnern an die Arie „Viva fonte“ im zweiten Theile. Charakteristisch wird das Orchester in der Arie des Führers. Dies zeigt sich

besonders in der klagenden Melodie, die das Orchester (Violine II., Viola, später Bass) selbstständig nach den Worten „in mille modi de crude mani straziato in brani immagi natevi“ beginnt und später noch über den Worten „Gesù mirar immagi natevi“ beibehält.



In der Weise geht es noch 5 Tacte weiter.

Der Schlusschor ist ebenfalls vortrefflich gearbeitet, macht aber trotzdem nicht einen so grossen Eindruck, wie der letzte Chor eines Oratoriums ihn machen sollte. Am besten ist der fugirte Anfang des Chores, dessen Thema charakteristisch ist.



Die späteren fugirten Einsätze verlieren gegen dieses markige Thema entschieden, so dass der Schlusschor, so sehr er den Ausdruck steigert, doch nicht das hält, was er im Anfang verspricht.

Aus Obigem ergiebt sich, dass er, obgleich Hasse ihm in den Recitativen überlegen ist, trotzdem vorwärts dringt, neue Formen einführte, so die moderne Arie, aber er vermochte nicht eine Epoche abzuschliessen. Dies war seinem Zeitgenossen Haydn vorbehalten, und wunderbar, in demselben Jahre, wo Naumann seinen „Pilger" componirte, sehen wir Haydn die „Schöpfung" vollenden, durch welche das Oratorium einen neuen Aufschwung nahm. Letzteres geschah durch die mit und durch S. Bach in's Leben getretene, durch Emanuel Bach erweiterte Instrumentalmusik. Diese fand in Haydn ihren Begründer. Ehe wir zu diesem übergehen, bemerken wir noch, dass das Register der Oratorien-componisten dieses Zeitraums noch bedeutend zu vervollständigen wäre, jedoch hierdurch nicht viel gewonnen würde.

Um jedoch dem Forscher die Arbeit zu erleichtern, bringen wir die Verzeichnisse der Oratorien, die auf der Münchener und Dresdener Bibliothek enthalten sind.

Verzeichniss
der in der Königlichen Musikaliensammlung in Dresden vorhandenen Oratorien.

No. 1. Anonymus. Abramo. Oratorio. Part. Mns. 1731.
„ 10. Ardore. Maria Ssma. de Dolori. Oratorio à 4 voci con strom. Part. Mns.
„ 20. Bach, Joh. Seb. Weihnachts-Oratorium. Clavierauszug. Leipzig. C. F. Peters.
„ 13a. Bach, C. P. E. Die Israeliten in der Wüste. Oratorium. Part. Hamburg 1775.
„ 33. Bertoni, F. G. Joas. Oratorio sacro. In Venezia. Part. Mns.
„ 38. Breunig, Mich. Il Davide penitente. Oratorio. Part. Mns.
„ 59a. Cimarosa, D. Absalon. Oratorio. Part. Mns.
„ 73. Dondi, F. A. Isacco, Figura del Redentore. Oratorio. Part. Mns.
„ 126. Gasparini, F. L'Atalia Oratorio. Part. Mns.
„ 139. Händel, G. F. Samson, an Oratorio. Part. London. Walsh.
„ 139a. Händel, G. F. Samson, ein Oratorium aus dem Englischen des Milton zu Händel's Musik übersetzt und in dieser die Instrumentalbegleitung vermehrt von J. F. Mosel. In vollständigem Clavierauszug übersetzt von J. P. Riotte. Wien. Pietro Mechetti.

No. 140. Händel, G. F. Israel in Egypt, an Oratorio. Part. London. W. Randall.
„ 141. Händel, G. F. Der Messias. Part. Mns.
„ 141 a. Händel, G. F. Der Messias nach W. A. Mozart's Bearbeitung. Part. I. und II. Theil. Leipzig. Breitkopf & Härtel.
„ 141 b. Händel's Oratorium „Der Messias" im Clavierauszuge von C. F. G. Schwencke, mit deutschem Text von Klopstock und Ebding. Hamburg. A. Böhme.
„ 141 c. Händel, G. F. Il Messias. Oratorio e quattro voci. Part. Ms.
„ 141 d. Händel, G. F. Belsazar. Oratorium in drei Abtheilungen. Clavierauszug. Wien. Tobias Haslinger.
„ 141 e. Händel, G. F. Jephta. Oratorium in drei Abtheilungen. Part. Wien. Tobias Haslinger.
„ 141 f. Händel, G. F. Salomon. Grosses Oratorium in drei Abtheilungen. Im Clavierauszug von Xaver Gleichauff. Bonn. N. Simrock.
„ 141 g. Händel, G. F. Josua. Oratorium im Clavierauszuge von J. C. F. Rex. Berlin. T. Trautwein.
„ 141 h. Händel, G. F. Judas Maccabäus. Oratorium nach Mozart's Bearbeitung im Clavierauszuge von Ludwig Hellwig. Wien. Pietro Mechetti.
„ 153. Hasse, J. A. La Caduta di Gerico. Oratorio. Part. Ms.
„ 154. Hasse, J. A. Il Cantico dei fanciulli. Oratorio. Part. 1734. Mns.
„ 154 a. Hasse, J. A. Il Cantico dei fanciulli. Part. Oratorio. Mns.
„ 155. Hasse, J. A. Oratorio dei fanciulli. Part. Umarbeit des vorhergeh. Oratoriums. Mns.
„ 156. Hasse, J. A. La Conversione di Sant Agostino. Oratorio. Part. Mns. Dresda 1756.
„ 158. Hasse, J. A. Sant' Elena. Oratorio. Part.
„ 159. Hasse, J. A. Il Giuseppe riconosciuto. Oratorio. Part. Ms. Dresda 1741.
„ 161. Hasse, J. A. I Pellegrini al Sepolcro di N. S. Oratorio. Part. Mns. Dresda 1742.
„ 161 a. Hasse, J. A. Die Pilgrimme auf Golgatha. Clavierauszug von J. A. Hiller. Leipzig. Schwickert's Verlag 1784.
„ 163. Hasse, J. A. Serpentes in Deserto. Oratorio. Part. Mns.
„ 164. Hasse, J. A. La Virtu al Piè della Croce. Oratoria. Part. Ms. Dresda 1737.
„ 170. Haydn, J. Die Schöpfung. Oratorium. Part. Wien 1800.
„ 175. Heinichen, David. La Pace di Kamberga. Oratorium. op. 42. Clavierauszug. Amsterdam. Th. J. Roothaan.
„ 181. Himmel, F. H. Isacco, Figura del Redentore. Orator. Part. Mns.
„ 190. Jomelli, N. Isacco, Figura di Redentore. Oratorio. Part. Mns.
„ 189. Jomelli, N. La Passione di Jesu Christo. Orator. Part. Mns.
„ 200. Lasnel, E. La Passione di Jesu Christo Signor nostro. Orator. Part. Mns.

No. 201. Lasnel, E. La Conversione di S. Agostino. Oratorio. Part. Ms. 1751.
„ 202. Lavainne, F. La Fuite d'Egypte. Orator. op. 20. Clavierauszug. Lille. Mad. Veuve Bohem.
„ 205. Leo, L. La Morte d'Abele. Oratorio. Part. Ms.
„ 206. Leo, L. St. Elena. Oratorio. Part. Ms.
„ 235. Mendelssohn-Bartholdy, F. Elias. Ein Oratorium. op. 70. Clavierauszug. Bonn. Simrock.
„ 235 d. Mendelssohn-Bartholdy, F. Paulus. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift. op. 56. Clavierauszug. Bonn bei N. Simrock.
„ 245. Morlachi, Fr. Isacco, la Figura di Redentore. Oratorio. Part. Mns. Dresda 1817.
„ 246. Morlachi, Fr. La Passione di Jesu Christi. Oratorio. Part. Mns. Dresda 1812.
„ 261. Naumann, J. G. Betulia liberata. Orator. Part. Ms.
„ 262. Naumann, J. G. Davide nella valle di Terebinto. Orator. Part. Mns.
„ 263. Naumann, J. G. St. Elena. Orator. Part. Mns.
„ 264. — Il Giuseppe riconosciuto. Orator. Part. Mns.
„ 265. — Joseph reconnu par ses frères. Orator. Part. Mns.
„ 266. — Isacco, Figura del Retendore, Orat. Part. Mns.
„ 267. — La Morte d'Abel. Orator. Part. Mns.
„ 268. — La Passione di Gesù Cristo. Orator. Part. Mns.
„ 270. — I Pellegrini. Orat Part. Mns.
„ 271. — Il Ritorno del figluol prodigo. Orat. Part. Mns.
„ 273. Orlandi, V. Bersabea. Orator. Part. Ms.
„ 274. Paer, F. Il santo sepolcro. Orator. Part. Mns.
„ 271. Paisiello, G. La Passione di Gesù Cristo. Orator. Part. Mns.
„ 501. Perotti, G. A. La Morte d'Abele. Orator. Part. Mns.
„ 282. Piccini, N. La Morte di Abele Orator. Part. Mns.
„ 283. Piticchio, F. Pharisei Conversio ad Sepulchrum. Orat. Part. Mns.
„ 308. Ristori, G. A. La Deposizione della Croce di N. S. Orator. Part. Mns. Dresda 1732.
„ 327. Ritschel, G. Gioas, Re di Giuda. Orator. Part. Mns.
„ 342. Scarlatti, A. La Colpa il Pentimento la Gracia. Orator. per la Pas. sione di nostro Signore. Part. Mns.
„ 343 a. Scarlatti, A. Il Sedecia. Oratorio. Part.
„ 343. — Trionfo della Grazia. Orator. Part. Mns.
„ 346 a. Schicht, J. G. Das Ende des Gerechten. Passions-Oratorium. Part. Mns.
„ 348. Schlettner, M. Gedeone. Part. Mns.
„ 351 b. Schneider, J. C. Fr. Das befreite Jerusalem. Orator. Part. Mns.
„ 351 c. Schneider, J. C. Fr. Christus, das Kind. Orator. Clavierauszug vom Componisten. Halberstadt. C. Brüggemann.
„ 351 d. Schneider, J. C. Fr. Gethsemane und Golgatha. Charfreitags-Oratorium. 96 op. Part. Zerbst. G. A. Kummer.
„ 351 e. Schneider, J. C. Fr. Pharao. Oratorium in zwei Abtheilungen. Clavierauszug vom Componisten. Halberstadt. C. Brüggemann.

No. 351f. Schneider, J. C. Fr. Die Sündfluth. Oratorium. Clavierauszug. Bonn. N. Simrock.
„ 351g. Schneider, Fr. Das verlorene Paradies. Oratorium in 3 Abtheil. Clavierauszug. Halberstadt. Brüggemann.
„ 352aa. Schneider, Fr. Das Weltgericht. Oratorium. Part. Breitkopf & Härtel. Leipzig.
„ 365. Schürer, G. Il figluol prodigo. Orator. Part. Mns. Dresda 1741.
„ 366. Schürer, G. Isacco. Orator. Part. Mns.
„ 367. — La Passione di Jesu Christo. Orator. Part. Mns.
„ 546. Schulz, J. A. P. Maria und Johannes. Passions-Oratorium. Clavierauszug. Copenhagen 1789.
„ 377. Schuster, J. Betulia liberata. Orator. Part. Mns.
„ 378. — Gioas, Re di Giuda. Orator. Part. Mns. 1803.
„ 379. — Mose riconosciuto. Figura di Jesu Christo Salvatore nostro. Orator. Part. Mns.
„ 380. Schuster, J. La Passione di Gesù Cristo. Orator. Part. Mns.
„ 334. Sacchini, A. M. G. S. Filippo Neri. Orat. Part. Mns.
„ 335. — Il Populo di Giuda. Orator. Part. Mns.
„ 384. Seydelmann, F. La Morte d'Abel. Orator. Part. Mns. Dresda 1801.
„ 385. Seydelmann, F. La Betulia liberata. Orator. Part. Mns. Dresda 1774.
„ 386. Seydelmann, F. Gioas Ré di Giuda. Part. Mns. Dresda 1776.
„ 392. Sowinski, A. St. Adalbert Martyr. Orator. op. 66. Partition Piano et Chant. Paris chez Brandus.
„ 393. Spohr, L. Der Fall Babylons. Orator. in 2 Abtheil. Clavierauszug. Breitkopf & Härtel.
„ 393a. Spohr, L. Der Fall Babylons. Orator. in 2 Abtheil. Part. Leipzig. Breitkopf & Härtel.
„ 393b. Spohr, L. Des Heilands letzte Stunden. Orator. in 2 Abtheilungen. Vollständiger Clavierauszug. Hamburg. Schuberth & Co.
„ 394. Stadler, M. Die Befreiung von Jerusalem. Grosses Oratorium in 2 Abth. Part. Wien. S. A. Steiner & Co.
„ 395. Stadler, M. Die Befreyung von Jerusalem. Gr. Orator. Clavierauszug. Wien. Steiner.
„ 413. Weinlig, C. E. Der Christ am Grabe Jesu. Orator. Clavierauszug. Dresden und Leipzig. Breitkopf.
„ 426. Zebro, G. Christiani poenitentes ad sepulchram Domini. Orator. Part. Mns. 1793.
„ 427. Zelenka, J. D. Gesù al Calvario. Orat. Part. Mns.

Oratorien[23])
auf der k. Hof- und Staatsbibliothek in München.

No. 229. Anonym. Le Martir des Maccabées. Oratorio Sacro. Partitur.
„ 230. Anonym. Giacob. Oratorio Sacro in un Volume. Partitur.

[23]) In dem folgenden Verzeichnisse sind 1) die liturgischen

No. 231. Anonym. Gionata. Oratorio Sacro. Partitur.
„ 232. Anonym. La Vianità del Mondo. Oratorio Sacro. Partitur.
„ 233. Anonym. S. Vinceslao. Oratorio a 2 parti. Partitur.
„ 234. Anonym. Abramo. Oratorio sacro. Partitur.
„ 335. Anonym. Elia. Oratorio sacro. 1730. Partitur.
„ 336. Anonym. Abelle. Oratorio sacro in 3 Atti. Voll. II. (atto 2do manca). Partitur.
„ 237. Hasse, Adolfo. Sant Elena al Calvario. Oratorio Sacro. Partitur.
„ 238. Pampani, Gaetano. L' Obedienza di Gionata. Voll. II. Oratorio Sacro. Partitur.
„ 239. Leonardo, Leo. Sant' Elena. Oratorio Sacro. Partitur.
„ 240. Anonym. Santo Landolino. Oratorio sacro. Partitur.
„ 241. Anonym. Genesio. Oratorio sacro. Partitur.
„ 246. Misliwecek. Isacco. Oratorio sacro. Voll. II. 2 parti. Partitur.
„ 248. Feuchtmayer. Oratorium sacrum. (?) In Stimmen.
„ 251. Rosetti. Der sterbende Jesus. Oratorium. Spart.
„ 275. Michl, Jos. Vernunft. Ich warne dich p. Oratorium in Stimmen.
„ 307. Camerlocher, Matth. 3 Passiones Domini Marc., Luc., Joh. 4 voc. cum Organo. Spart.
„ 536. Jomelli, Nic. Abramo ed Isacco. Oratorio. Partitur. 1 Vol.
„ 544. Sales, Pomp. Il Giuseppi ricconoscinto. Oratorio. Partitur. 2 Vol.
„ 545. Sales, Pomp. Il Gioas. Oratorio. Part. 2 Vol.
„ 693. Bonfichi, Paolo. La Nuvoletta d' Elia. Oratorio. Part. 2 Vol.
„ 694. Bonfichi, P. Il passagio del mare rosso. Oratorio. Part. 5 Vol.
„ 710. Caldara, A. Gionata. Oratorio. Partitur.
„ 715. Caldara, A. Morte e Sepultura di N. S. Giesu Cristo. Oratorio. Partitur.
„ 822. Hasse, Ad. La morte di Cristo. Oratorio. Partitur.
„ 824. Hasse, Ad. I Pellegrini al sepolcro di nostro Signore. Oratorio. Partitur.
„ 825. Hasse, Ad. S. Elena al Calvario. Oratorio. Partitur. 2 Vol.
„ 905. Leo, Leonardo. La morte d' Abelle. Oratorio. Part. 2 Vol.
„ 1027. Rolle, J. H. Passionsmusik. Partitur.
„ 1158. Winter, P. v. Timoteo, o glieffetti della Musica. Partitur.
„ 1162. Bach, C. Ph. Em. Passionsoratorium a 4 v. e. ffr. Partitur.
„ 1168. Hasse, A. La conversione di S. Agostino. Oratorio. Partitur. 2 Vol. Nebst einer Beilage zu Band 1.

„Passiones" des XVI. und XVII. Jahrhunderts; 2) die Passionen und Oratorien J. S. Bach's, Händel's, Graun's und J. Haydn's; 3) sämmtliche neueren Oratorien von Friedr. Schneider an nicht aufgezählt.

No. 1169. Hasse, A. Serpentes in deserto. Oratorium. Part.
„ 1178. Rolle, J. H. Der Tod Abel's. Oratorium. Partitur.
„ 1182. Winter, P. v. Die Auferstehung. Partitur.
„ 1533. Sacchini, Antonio. San Filippo. Oratorio a 4 Voci con Instrumenti. Partitur.
„ 1565. Rossi, M. A. Erminia sul Giordano. Dramma musicale. (Roma 1627.) Partitur.
„ 1566. Marazzoli, Marco. La vita humana o il Trionfo della pietà. Dramma musicale. (Roma 1658.) Partitur.
„ 1567. Landi, Stef. Il S. Alessio. Dramma musicale. (Roma 1634.) Partitur.
„ 1568. Bach, C. Ph. Em. Die Pilgrimme auf Golgatha. Part.
„ 1656. Lotti, A. Sedecia, Rè di Gerusaleme. Oratorium. 26 Stimmen.
„ 1719. Hasse, Ad. Moses. Oratorium. quasi Partitur.
„ 2288. Holzbauer, Ign. La Betulia liberata. Oratorio. Part.
„ 2364. Misliwecek, Gius. La Passione di Gesu Cristo. Oratorium a 4 voci. Partitur.
„ 2365. Misliwecek, G. Il Tobia. Oratorium a 5 Voci. 1 Vol. Partitur.
„ 2372. Naumann, J. A. Isacco. Oratorio. Part. 2 Vol.
„ 2829. Scarlatti, Al. Sedecia, Rè di Gerusalemme. Oratorio a 5 voci. (1706.)
„ 2962. Il Convitto di Baldassare. Oratorio de' diversi maestri in 2 Abth. Partitur. Enthält Stücke von ff. Componisten
Chr. v. Gluck, Atto I, fol. 2 ff.
Cornetti, Atto I, fol. 40, 150.
Paisiello, Atto I, fol. 77, 103 b, II 39.
Bertoni, Atto I, fol. 127, II 9 b, 83, 102. 226.
Tritto, Atto I, fol. 176, II 60, 140 b.
Martin, Atto II, fol. 2.
Zingarelli, Atto II, fol. 22.
Anfossi, Atto II, fol. 110 b.
Sarti, Atto II, fol. 181 b.
Tarchi, Atto II, fol. 211.
„ 3180. Haydn, Mich. Abel's Tod. Cantate. 15 Stimmen.

Sog. Kronprinzsammlung.

No. 98. Hieron. Kapsperger, Apotheosis sive Consecratio SS. Francisci et Francisci Xaverii. (Im Jesuitencolleg. in Rom 1622 aufgeführt.) 5 Acte. Latein. Text. (Begl. 2 VV. und Bass.) Partitur.
„ 99. Drama musicum compositum ab Augustissimo Ferdinando III, Romanorum Imperatore et ab eodem ad P. Athanasium Kircherum transmissum 1649. Partitur. (Begleitung 4 Geigeninstrumente.) Ital. Text.
„ 135. Nic. Zingarelli, Ee tre Ore dell' Agonia di N. S. Gesu Cristo. Partitur.
„ 236. Ant. Sacchini, Oratorie No. 2 & 3. (Maccabacorum mater & Nuptiae Ruth.) Partitur.
„ 241. Jomelli, N. La Passione. Oratorio a 4. Partitur.

No. 315. Hasse, G. A. I Pellegrini al sepolcro di nostro Signore. Partitur. (Sämmtl. Manuscripte.)

Gedruckte Mus.

„ 302. Le Sueur, J. Fr. 1o Oratorio p. le Couronnement des Princes souverains. Partitur.
„ 303. Le Sueur, J. Fr. 2me Oratorio p. le Couronnement des Princes souverains. Partitur.
„ 304. Le Sueur, J. Fr. 3me Oratorio p. le Couronnement des Princes souverains. Partitur.
„ 305. Le Sueur, J. Fr. 2 Oratorios de la Passion. Part.
„ 306. Le Sueur, J. Fr. Oratorio de Debora. Partitur.
„ 307. Le Sueur, J. Fr. Oratorio de Noël. Partitur.
„ 308. Le Sueur, J. Fr. Rachel. Oratorio. Partitur.
„ 309. Le Sueur, J. Fr. Ruth & Noemi, suivi de Ruth & Boas. Oratorios. Partitur.
„ 310. Rolle, J. H. David und Jonathan. Clavier-Auszug. Leipzig,
„ 753. Bach, C. Ph. Em. Ramler's Auferstehung und Himmelfahrt Jesu. Partitur. Leipzig 1787.
„ 754. Bach, C. Ph. Em. Die Israeliten in der Wüste. Part. Hamburg 1775.
„ 1010. Rolle, J. H. Abraham auf Moria. Clavier-Auszug. Leipzig 1777.
„ 1011. Rolle, J. H. Saul, oder die Gewalt der Musik. Clav.-Auszug. Leipzig 1776.
„ 1058. Schulz, J. A. P. Maria und Johannes. Edid. J. F. Kramer. Clavier-Auszug. Copenhagen 1789.
„ 1243. Stadler, Max Abbé. Die Befreiung Jerusalems. Part. Wien.
„ 1297. Rolle, J. H. Mehala, die Tochter Jephta's. Clavier-Auszug. Leipzig 1784.
„ 1298. Rolle, J. H. David's Sieg. Clav.-Auszug. Halle 1776.
„ 1299. Rolle, J. H. Lazarus. Clavier-Auszug. Leipzig 1779.
„ 1358. Homilius, G. A. Passions-Cantate. Part. Leipzig 1775.
„ 1422. Bach, C. Ph. Em. Die Israeliten in der Wüste. Clavier-Auszug von Schletterer. Wolfenbüttel.
„ 1565. Bach, C. Ph. E. Auferstehung und Himmelfahrt Jesu. Clavier-Auszug von H. M. Schletterer. Wolfenbüttel.
„ 1582. Homilius, G. A. Die Freuden der Hirten über die Geburt Jesu. Partitur. Frankfurt a. O. 1777.
„ 2177. Rolle, J. H. Die Befreiung Israels, music. Drama. Clavier-Auszug. Leipzig.
„ 2178. Rolle, J. H. Simson, music. Drama. Clavier-Auszug. Leipzig.
„ 2966. Rosetti, A. Der sterbende Jesus. Oratorium. Part. Wien.

Sogenannte Jesuitenspiele geistlichen Inhalts.

No. 84. Anonym. Philothea, id est Anima Deo chara: comoedia sacra anno 1643 et 1658 Monachii ac deinde in variis theatris saepius decantata, nunc typis atque sic aptata ut etiam in templis aut pro honesta animi relaxatione et pietatis incitamento, tam in scena, quam sine scena

cantari possit. Monachii, Jo. Wagner (typis Jo. Jaecklini) 1619. 19 Stimmhefte, h. 4°. 11 Solostimmen (Christus, David. dann. Pax, Bonitas, Justitia p.) mit 4 Violinen und Cornetten, 4 Violen und Posaunen und Orgel. Mit latein. Text.

No. 28. a) Theatrum Affectuum humanorum sive Considerationes morales ad scenam accommodatae et in Oratorio almae sodalitatis majoris B. V. Mariae ab Angelo salutatae . . Monachii per verni Jejunii diebus . . . exhibitae, nunc . . . in lucem publicamdatae a. P. Francisco Lang, Soc. Jesu . . . Praeside. Monachii, typis Matth. Riedl 1717. Enthält 19 Considerationes (separate Stücke) mit Titeln wie „Daemonium mutuum — Amor parricida — Ex Morte Vita" p. von: Gius. Ant. Bernabei (1), Floridus Ott (1), J. Andr. Rauscher (1), Rupert Ignaz Mayr (11), Dominik und Anton Deichel (je 1). Fr. Matth. Delamann (1), Melch. Dürr (1) und Jud. Thadd. Holl (1).

b) Theatrum Solitudinis asceticae sive Doctrinae morales per Considerationes melodicas ad normam saerorum exercitiorum S. P. Ignatii . . . . a Fr. Lang. Soc. Jesu . . . Praeside. Monachii, Jo. Hibler. typis M. Riedl 1717. Enthält 26 Considerationes von: Gius. Ant. Bernabei (3), Jo. Andr. Rauscher (3), Rup. Ign. Mayr (13), Jo. Christoph Pez (2), dann von Domin. Deichel, Jo. Georg Steingriebler, Jo. Paul Weiss, Marianus Praunsperger und Jud. Thadd. Holl (je 1).

c) Theatrum Doloris et Amoris sive Considerationes mysteriorum Christi patientis et Mariae matris dolorosae sub cruce condolentis filio piis affectibus conceptae et in Oratorio . . . (wie oben bei a). Monachii, M. Riedl 1717. Enthält eine Einleitung und 22 Considerationes, sämmtl. componirt von Franz Matthias Delaman.

In Stimmen: 4 Bände Orgel (mit den Namen der Componisten, Indices p). Je 1 Bd. Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino 1, 2, Viola; dann je 1 Heft (nur für einzelne Considerationes bestimmt), Viola 2. Tenor-Viola, Gamba-Viola. Basso-Viola, Tromba 1, 2, 3, 4, Trombone 1, 2, Fagotto vel Basso Viol. 1, 2. — Dazu noch 3 Bände der separat gedruckten, stets lateinischen Texte. 26 Bde.

Zum Schlusse dieses Capitels wollen wir noch in Kürze eines Mannes gedenken, der mehr oder minder in Hasse's Fusstapfen trat; das ist Morlachi. — Nach Hasse's Tode besass Dresden noch eine Reihe von Capellmeistern, die alle Oratorien componirten. Einer der gefeiertsten war Morlachi.

Francesco Morlachi, 1784 zu Pe'rouse geboren, componirte, 18 Jahre alt, das Oratorium „Gli Angeli al sepolcro". Dieses Werk erregte die Aufmerksamkeit des Grafen Baglioni, der ihn in Folge dessen zu Zin-

garelli nach Loreto sandte. 1805 wanderte Morlachi weiter nach Bologna zu Mattei. Nachdem er mehrere Opern geschrieben und Ruf erlangt hatte, berief ihn der König von Sachsen nach Dresden, um dort die italienische Oper zu dirigiren. Hier traf er 1811 ein, nahm die Stellung dort 31 Jahre ein und starb, 57 Jahr alt, am 28. October 1841 in Innsbruck auf dem Wege nach Pisa, wo er Heilung suchen wollte. Er schrieb die Oratorien „La Passione" (1815) und „Isacco", sowie ein Requiem.

Deutscher Sinn und deutsche Musik blieben zwar nicht ohne Einfluss auf ihn; jedoch hat er in den Oratorien dem bekannten italienischen Styl gehuldigt. — Von ihm liegt uns vor: „Isacco", „La Figura del Redentore", „Poesia de Metastasio" (1817), zwei Theile. Theil I weist eine lange Introduzione (es-dur, $^4/_4$ largo), die beim zweiten Satz (all. agitato) vollständig opernmässig und steif wird, Recitative und Arien des Abramo, Angelo (die Arie Quell innocente Figlio ist ansprechend), Gamari, Isacco, der Sara, ein langweiliges Duett zwischen Sara und Abramo (Quell innocente figlio), ein Duett zwischen Sara und Isacco (Dunque Frà pochi istanti), ein Terzett zwischen Sara, Isacco und Gamari, welches sich später mit dem Coro di Pastori vereinigt, und einen Schlusschor (Coro di Pastori) auf, im Ganzen 5 grössere Nummern. Der Chor „O Figlio d'umitta" ist eigentlich nach der Partitur ein Quartett (Sara — Sopran, Isacco — Contr.-Alto, Abramo — Tenor, Gameri — Bass), erst homophon, dann eine Fuge, die sich ganz passabel entwickelt; homophon und fugirt wechseln im Chor, der zu lang sich ausdehnt, bis zum Schlusse noch mehrmals ab. — Theil II bringt 1. eine stimmungsvolle Einleitung (Corni, Viole, 2 Violoncellos, Basso) in g-moll, 2. Arie der Sara, 3. Arie des Gamari (De cenni tuoi, non permia colpa), 4. ein Terzett zwischen Sara, Isacco, Abramo, 5. eine Arie des Abramo und Gamari, ein Quartett „Ah! benedetta sia" (Sara, Isacco, Abramo, Gamari) in Form eines Canons sehr wirksam gearbeitet (das Quartett vereinigt sich mit dem Chor der Hirten), 6. eine Arie der Sara, Recitativ des Abramo, Isacco, 7. eine Arie des Isacco, 8. Arie des Gamari (Felice Abram), 9. ein Quartett (Dio l'ha promesso), 10. ein Recitativ zwischen Abram und Isacco, 11. ein Quartett, erst homophon, dann

polyphon, dann abermals homophon. Dies Oratorium, am 17. März 1817 vollendet, zeigt von Neuem, wie die Oratoriencomponisten seiner Zeit es nicht von sich abwälzen können, wenn ihnen nachgesagt wird, dass sie die Oratorien nach einem Schema arbeiteten. Trotz der oft glanzvollen Instrumentirung würden unsere heutigen Concertbesucher durch Anhörung dieses Oratoriums vollständig ermüden. — Recitative und langweilige, lange Arien, nur selten ein Chor, der dann auch noch nicht einmal Leben in die Handlung bringt, das ist Gott sei Dank ein längst überwundener Standpunkt des 19. Jahrhunderts.

V. Periode.

Regeneration des Oratoriums.

Capitel 14.

Haydn, Mozart, Beethoven und ihr Verhältniss zum Oratorium.

Haydn (1732-1809)

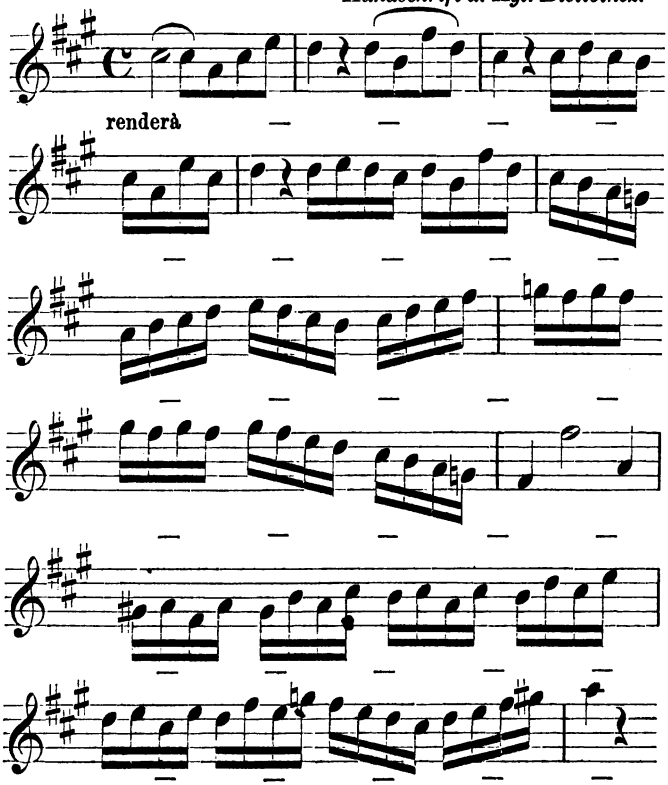
Joseph Haydn, am 31. März 1732 zu Rohrau geboren, Capellmeister des Fürsten Esterhazy, schrieb 1774 das Oratorium: „Il ritorno di Tobia", 1785 „Die sieben Worte", 1797 „Die Schöpfung", 1800—1801 „Die Jahreszeiten", ausserdem noch 15 Messen, 10 Kirchenstücke etc. Haydn's Stärke lag in der Instrumentalmusik und im Oratorium. Seine Opern vergingen, seine Kirchenmusik war keine rechte Kirchenmusik, seine Oratorien und seine Instrumentalmusiken blieben. Der eigentliche Schöpfer der Instrumentalmusik ist er; er dehnt die freie thematische Arbeit aus, so dass die Symphonie möglich wurde; er unterstützte durch die Instrumentalmusik die Phantasie, indem er deren phantastische Gebilde durch die Hülfe der Instrumentalmusik charakteristisch färbt. Haydn endlich redet wieder recht deutsch. Die Formen werden wieder klar, die Harmonien mannigfaltiger, die Instrumentation glänzend, die Chöre werden schwungvoll, die Charakteristik wird durch gediegene Tonmalerei unterstützt. Diese guten Eigenschaften seines Styles übertrug er auch auf seine Oratorien. Seine „Schöpfung", ist ein grossartiges Werk und wird es bleiben; nur Untüchtige werden versuchen, sie herunterzusetzen. Dass seine „Schöpfung" bleibt, dafür zeugt die stete Aufführung derselben. Der Chor der Engel und Menschen, Berge und Thäler, die ganze Natur lebt durch seinen Genius musikalisch auf. Den Ausdruck weiss er durch geistvolle Instrumentation bedeutend zu steigern. Sein zweites Oratorium, ein weltliches, „Die

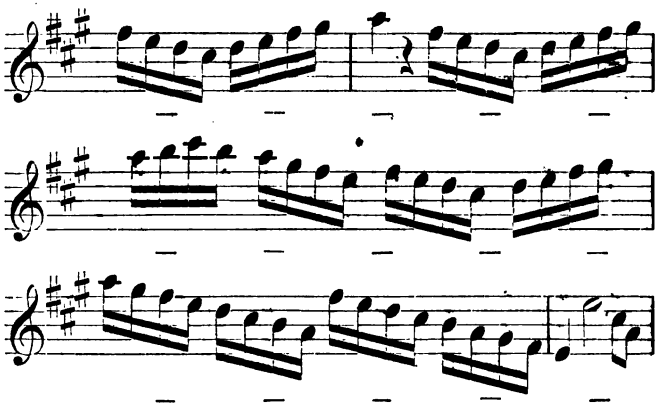
Jahreszeiten", ist ebenfalls bedeutend, wenngleich nicht in der Weise, wie die Schöpfung. Das nächste, „Die Rückkehr des jungen Tobias", ist bis jetzt nur in Wien gehört worden; auch dies ist keine unbedeutende Arbeit. Man darf bei der Betrachtung Haydn'scher Oratorien keinen Augenblick vergessen, dass sie eine andere Richtung einschlagen als Bach's und Händel's; aber auch diese Richtung hat um so höhere Berechtigung, je mehr sich geistliches und weltliches Kirchen- und Concertoratorium trennen. Dass Haydn die volle Innerlichkeit, oder besser der alte Glaube eines Bach fehlte, darüber ist kein Zweifel mehr. Haydn's Phantasie ist gleich stark im Schwunge, wenn er dem ewigen Gott ein Loblied singt, oder die laute Lust in Feld und Flur zur Darstellung bringt. Haydn's Messen, Offertorien und andere Cultusgesänge nehmen deshalb einen so durchaus weltlichen Charakter an, dass er durch diese einen unheilbringenden Einfluss auf die neue katholische Kirchenmusik ausübt. Bei aller Verehrung für Haydn muss man gestehen: seine Kirchenmusik war nicht seine hervorragendste Seite. Trotzdem wolle man seine „Schöpfung" geniessen und nicht bemäkeln. Beginnen wir mit Haydn's jüngstem Oratorium, dem „Tobias". — Ein Wendepunkt war für das Oratorium da, das lässt sich nicht leugnen. Nach Haydn's Tode schon begann das Ringen nach einer andern Form, die, so lange das Gesangmässige vorherrschen musste, so lange der Opernton blieb, nicht fertig sein konnte. Alle diese Mängel zeigen sich noch bei seinem „Tobias"; hier hat er die neue Form noch nicht vollendet. Zwar ist auch hier sein Styl edel, die Harmonie vollendet, die Musik vortrefflich, aber von den herrschenden Missbräuchen konnte er sich noch nicht im „Tobias" los machen. Das Oratorium, von Boccurini gedichtet, componirte er für den Fürsten Esterhazy. Der sehr dürftige italienische Text „Il ritorno di Tobia" bedingte italienische Musik, letztere wieder italienische Sänger, die ja unter seiner Leitung beim Fürsten Esterhazy standen. Der Schwerpunkt im „Tobias" liegt demnach in den Arien. Trockene, ja sogar langweilige Recitative verbinden dieselben. Die bekannte Geschichte des „Tobias" bildet den Inhalt des Textes. Eine Ouverture leitet das Ganze ein und führt zu dem Chor: „Erbarmen einer Mutter". Schon der

Tobias 1774

erste Chor scheidet Haydn von seinen Zeitgenossen, da seine theoretische Gewandtheit, der Glanz der Instrumentirung etc. ihn weit über das Niveau derselben erheben. Dasselbe lässt sich von den Schlusschören des I. und II. Theiles sagen. Trotzdem macht die verfehlte Textanlage das Ganze langweilig. Lange Arien, durch endlose Ritornelle eingeleitet, mit langen Coloraturen verflochten, lassen das Ganze nicht lebendig werden. Als Beispiel führen wir nur die eine Passage an, welche der Engel Raphael, als er die Ankunft Tobias verkündigt, nach den Worten: „Quel figlio a te sie caro — Che al fine il ciel ti rende — Al padre che l'attende — La vista renderà", auf dem letzten Worte „renderà" macht:

Handschrift d. Kgl. Bibliothek.

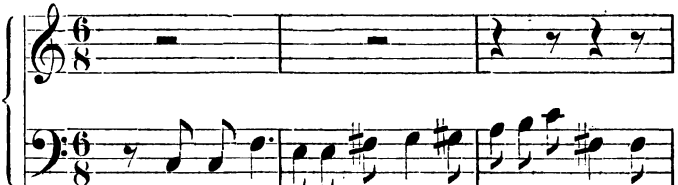




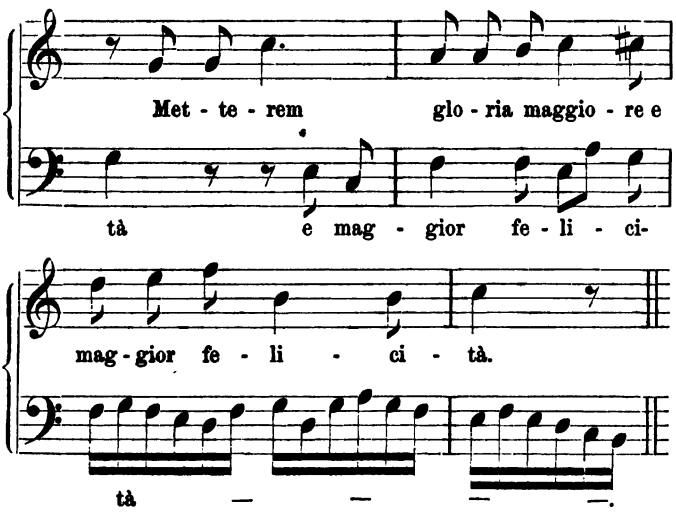
Solche Auswüchse zeigen fast alle Arien, so sehr lag Haydn noch in den Fesseln seiner Zeit. Auch das Duett im II. Theile zwischen Tobias und Anna ist wegen seines opernmässigen Charakters vollständig verfehlt. Das Oratorium war eben eine geistliche Oper (Opera spirituel).

Der Schlusschor des I. Theils beginnt mit einem Wechselgesange der 4 Solostimmen. Hier schliesst sich dann in den Worten: „Gieb dem Tobias das Augenlicht wieder" eine schöne Fuge an, die später uns ein 16 Tacte langes Zusammenfassen der Stimmen über einen vortrefflichen Orgelpunkt in glänzenden contrapunktischen Verschlingungen erblicken lässt.

Die Fuge ist in diesem Chor schon in ein modernes Gewand gekleidet: der Chor ist glänzend instrumentirt und harmonisch schön ausgestattet und bildet deshalb schon mit den Anfang der neuen Epoche. Der Schlusschor des II. Theils ist noch bedeutender. Auch hier schliesst sich ein fugirter Satz an,



Met - te - rem gloria maggio-re e maggior fe - li - ci-



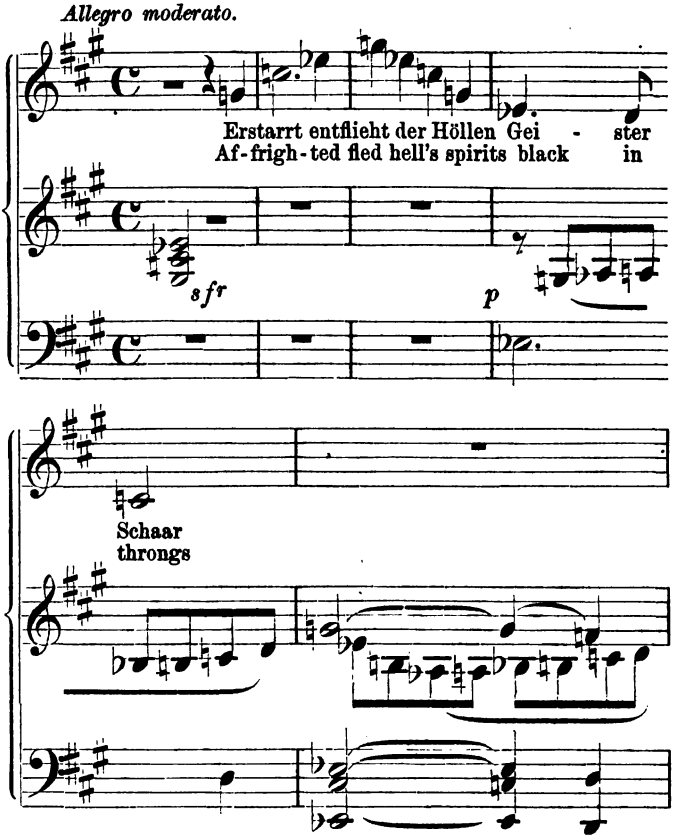
der zuletzt in einen kräftigen Orgelpunkt übergeht. Deshalb steht Haydn hier in den Chören schon ebenso gross wie in der Schöpfung vor unsern Augen und in der Instrumentation überragt er schon hier alle seine Vorgänger, indem er dieselbe in modernerer Weise anwendet. So zeigt sich im Tobias einestheils der alte italienische Zopf in der Musik, andererseits die deutsche Tiefe. Aus Professor Hanslick's Mittheilungen in seiner Geschichte des Concert-Wesens[24]) erfahren wir, dass dieses Oratorium mehrfach mit der Geschichte der Tonkünstler-Societät zu Wien in Verbindung tritt. Bemerken wollen wir nur, dass dieselbe vom Jahre 1772 ab schon regelmässig Oratorien-Aufführungen abhielt. So wurden London, Berlin durch die Singacademie und Wien durch die Tonkünstler-Societät die Orte, an denen das Oratorium blühte. — Haydn's Schöpfung zeigt uns seine ganze kindliche, heitere, frohe Natur. Er stellt in diesem Oratorium die Liebe dar zum Schöpfer, dessen Wesen am sichersten in der Liebe zu erkennen ist. Die Liebe ist die Freude des Menschengeschlechts. Die ganze Schöpfung gleicht einem lieblichen Garten mit heiteren Wiesen, während Händel's Oratorien einem

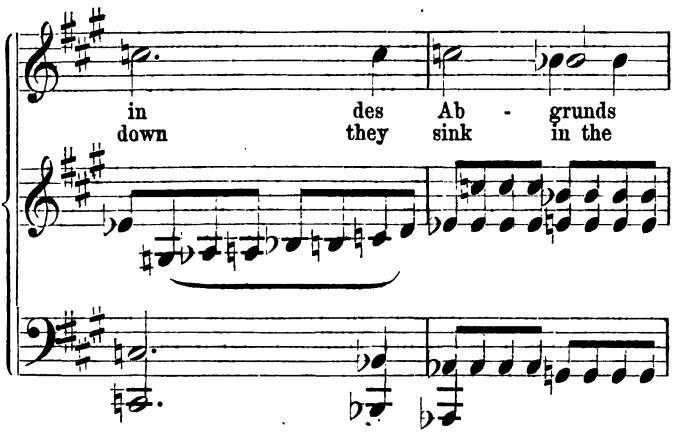
Schöpfung 1797

[24]) A. a. O. S. 16, 19, 20.

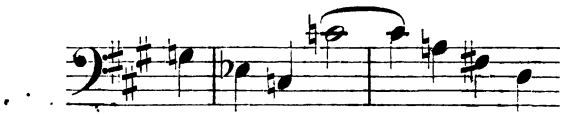
Eichwalde zu vergleichen sind. Die Jahreszeiten componirte Haydn im 69. Lebensjahre. Also auch er entfaltet, wie Händel und Gluck, seine grosse Schöpfungskraft im Greisenalter. Beide Oratorien setzten seinem Ruhme den Lorbeerkranz auf.

Die Schöpfung zerfällt in drei Theile. Die Introduction des I. Theiles (Largo C-moll) schildert die Entwickelung des Chaos. Schon der Anfangs-Recitativ-Chor des Raphael: „Im Anfange schuf Gott" ist markig. Der Chor: „Und der Geist Gottes" schliesst sich treffend an. In der folgenden Arie des Uriel wendet er mit Erfolg in der Begleitung die Chromatik an, mit deren Hülfe er das Fliehen der Höllengeister veranschaulicht.

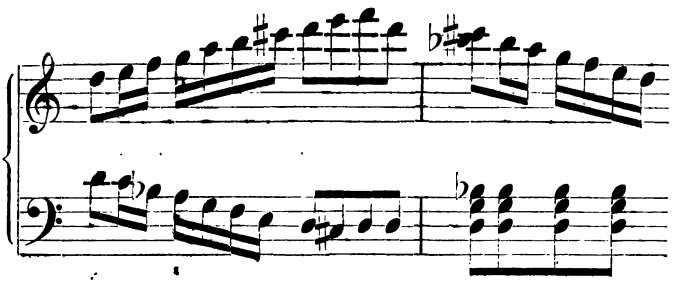


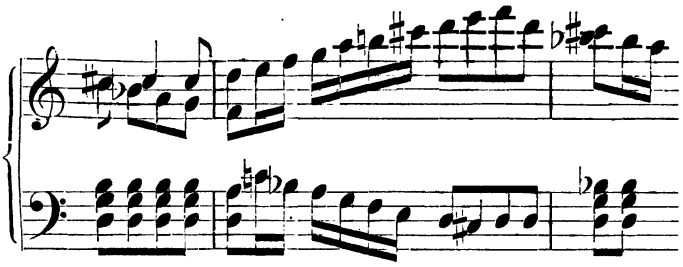


Der nun folgende fugirte Chor: „Verzweiflung, Wuth und Schrecken“ mit dem ausdrucksvollen Thema:

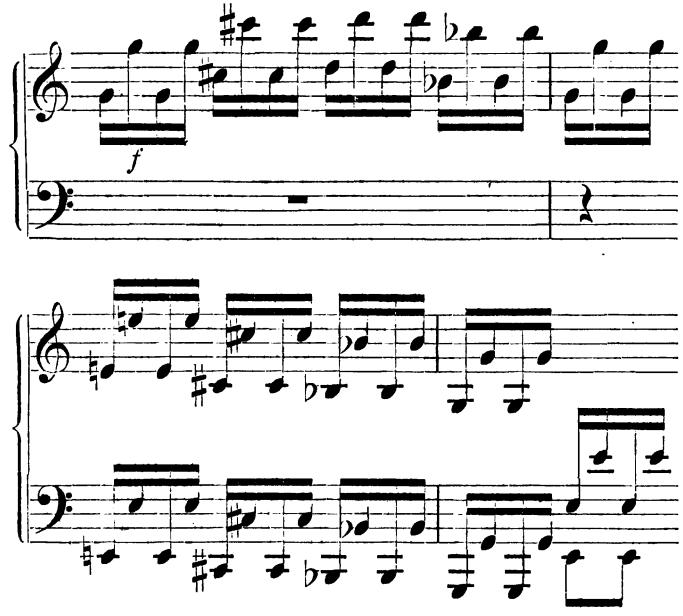


geht in den melodischen Satz: „Und eine neue Welt“, über, unterbrochen wieder von dem Solo des Uriel und von dem Ruf des Chores: „Verzweiflung“. Das folgende Recitativ zeigt Haydn als Tonmaler. So stellt er das Brausen der Stürme, nachdem Raphael gesungen: „Da tobten heftige Stürme“, also dar:



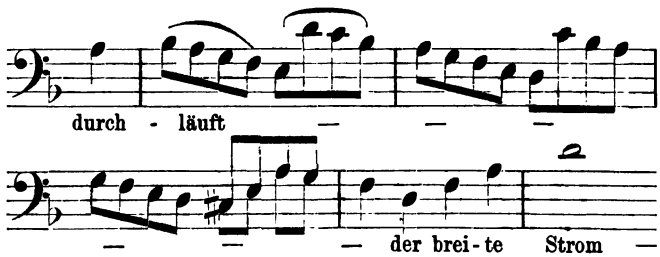


Ferner das Fallen des Regens:

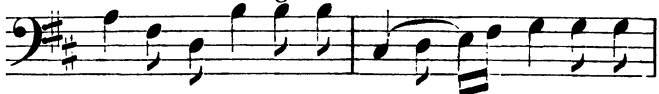


Nun folgt ein Solo zwischen Raphael mit dazwischen eingelegtem Chor: „Und laut ertönt aus ihren Kehlen". Die moderne Weise, in der in dieser Arie die Begleitung den Ausdruck der Singstimme unterstützt, macht sich auch in der Arie Gabriel's: „Rollend in schäumenden Wellen", bemerkbar.

Ebenso charakteristisch gestaltet sich die Singstimme in den Worten: „Durchläuft der breite Strom". Hier ist die Coloratur am Platz:

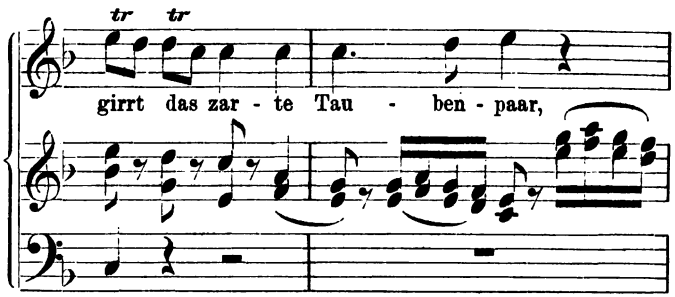


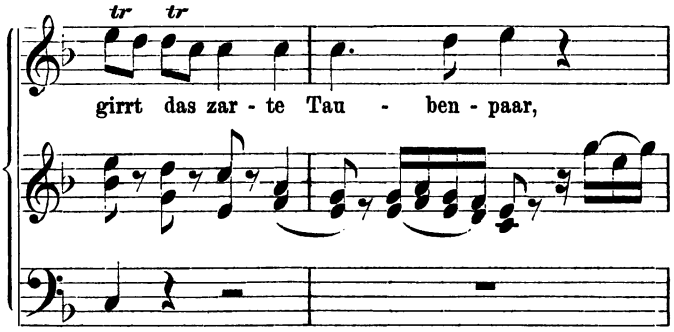
Wie anmuthig gestaltet sich die Bewegung der Violinen im Pianissimo bei den Worten: „Leise rauschend gleitet der Bach“. Dann folgt ein Recitativ, sowie die Arie: „Nun beut' die Flur“. Aus den Tönen dieser Arie athmet die helle Lust und Freude an der Natur. Der sich anschliessende Lobchor: „Stimmt an die Seiten“, welcher sich in die Fuge:



fortsetzt, zeigt uns einen Chor im strengen polyphonen Styl, wie ihn Händel nicht kunstgerechter setzen konnte. Das folgende Recitativ hat wieder sehr viele schöne Stellen; ihm folgt der majestätische Chor: „Die Himmel erzählen“, der mit seiner schwungvollen Melodie und glanzvollen Instrumentation die Zuhörer mit sich fortreisst. Er ist mit dem dazwischen gelegten Solo eins der schönsten Stücke des ganzen Werkes.

Der II. Theil beginnt mit einem Recitativ des Gabriel. Die folgende Arie desselben wird durch ein schönes Vorspiel eingeleitet. Haydn versteigt sich hier auch zur Zooplastik in Tönen; so stellt er das Girren der Tauben also dar:





Das anmuthige Terzett des Gabriel, Raphael und Uriel setzt sich in dem pompösen Chor „Der Herr ist gross“ fort; derselbe wird nun mit den Chorstimmen verwebt.

Wieder wendet Vater Haydn die Zooplastik an; so stellt er das Brüllen des Löwen, den Sprung des Tigers, den schnellen Hirsch, das Wiehern der Rosse in Tönen dar.

Die bald folgende charaktervolle Arie des Uriel: „Mit Würd' und Hoheit angethan“, wird zwar nicht in die Kirche passen, aber das soll sie auch nicht; ihrer Anmuth beraubt dieser Fehler sie nicht. Den II. Theil schliesst der pompöse breit angelegte Chor „Vollendet ist das grosse Werk“.

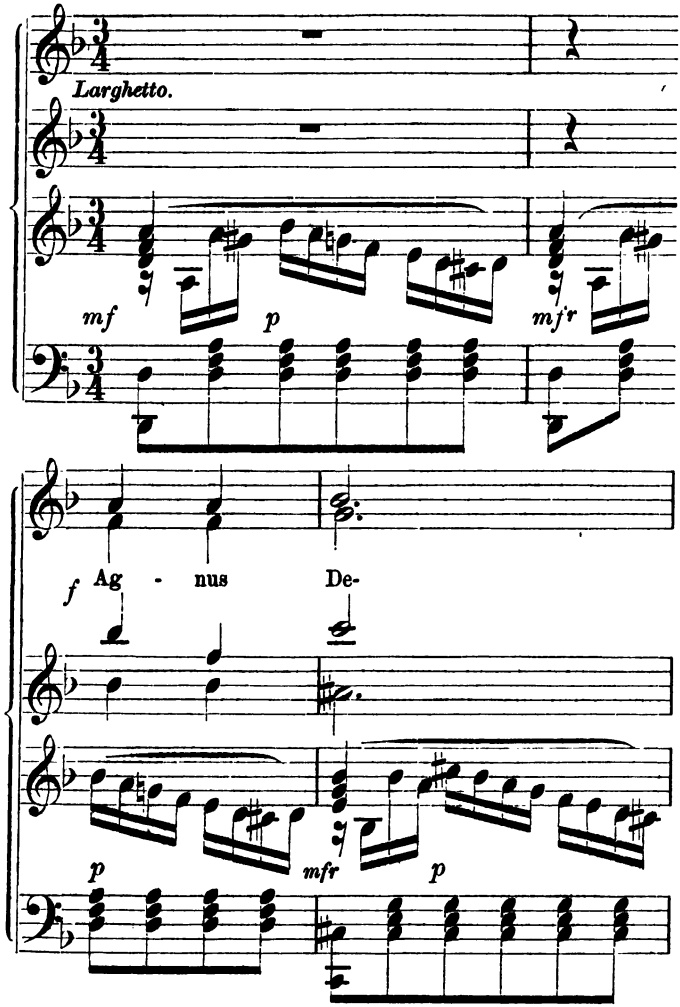
Aus dem III. Theil heben wir das liebliche Duett „Von deiner Güt', o Herr“ zwischen Adam und Eva, welches über den Chor „Gesegnet sei des Herrn Macht“ hingeht, hervor. — Die ganze Instrumentalbegleitung ist durchweg fliessend, dem Texte angepasst und sucht ihn auch hier zu unterstützen; die Worte des Chores „Lobsinget“ und später „Macht kund“ werden von den Solostimmen unterbrochen. Der letzte Theil dieses Chores „Heil dir, o Gott“ lässt die Worte „Dich beten Erd' und Himmel an“ vom leisesten Piano beginnen, allmählich anschwellen und bei den Worten „Wir preisen dich in Ewigkeit“ zum rauschenden Fortissimo übergehen, so dass der Chor am Schlusse als weithinschallendes Loblied abschliesst. Das Duett dieses Theils: „Holde Gattin“, zwischen Adam und Eva, oft bekrittelt, büsst deshalb nichts von seiner Anmuth ein. Die Stelle „mit dir ist Seligkeit das Leben“ verliert noch immer nicht ihre

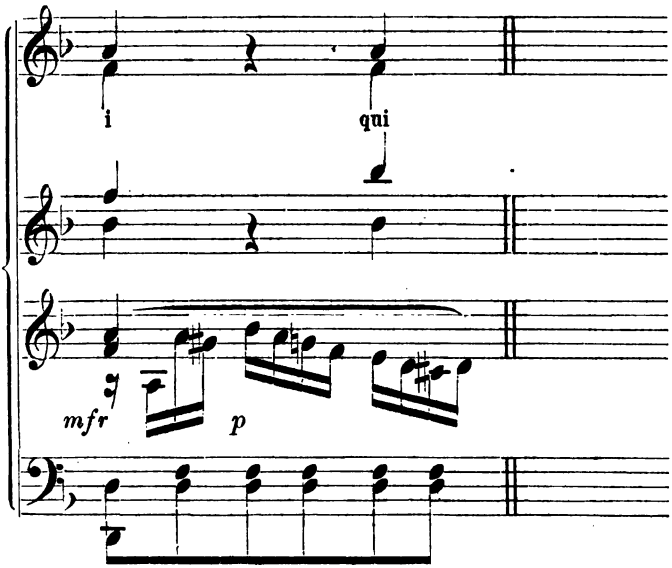
Anziehungskraft. Ein grosser Chor: „Des Herrn Ruhm", später fugirt, dann mit den Solis verwebt, schliesst das grosse Werk, welches, so oft wir es dirigirt haben, noch stets ein erhebendes Gefühl bei den Zuhörern hinterlassen hat. Lob und Dank gegen den Schöpfer durchzieht das Ganze. Obgleich weltlich, hat es die Bestimmung des Oratoriums, „sittliche Erhebung", erfüllt. — Es ist das erste Werk nach jener unglücklichen Epoche, welches mustergültig dasteht, und daher von seinen vielen Gegnern niemals todtgeschrieen werden wird. Haydn liebte die Natur, und die helle, kindliche, auf-
1801 jauchzende Freude an derselben zum Ausdruck zu
Jahreszeiten bringen, verstand keiner besser als er. Sein drittes Oratorium „Die Jahreszeiten" ist zu bekannt, als dass wir auch auf dasselbe hier noch näher einzugehen brauchten. Haydn ist durch „Die Schöpfung" ein Mann des Volkes geworden; er bringt das Oratorium in ein bestimmtes Verhältniss zum Leben; denn er schafft aus dem Leben heraus. Deshalb bleibt er weltlich. Das zeigt sich auch in seinen Kirchencompositionen, wo er leider zum Schaden der katholischen Kirchenmusik das Weltliche nicht verläugnen kann; schrieb er doch z. B. das „Qui tollis peccata" nach der Melodie aus der „Schöpfung": „Der thauende Morgen". Die Instrumentirung tritt oft bei Haydn in den Vordergrund, indem das Vocale darunter leidet. Bei Bach war es umgekehrt; hier war das Vocale vorherrschend, dem das Instrumentale angepasst wurde. Haydn dagegen lässt jedes Instrument nach seiner Eigenthümlichkeit auftreten; deshalb sind alle seine Thematas der Orchestermusik so klangvoll. Er stellt uns das Vergnügen, welches die Seele an und in der Natur empfindet, dar; es geht ihm aber dabei allerdings jene tiefe Innerlichkeit verloren, die dem Vocalstyl des Oratoriums anhaften soll. Aber böse ist man ihm deshalb nicht, und wenn seiner „Schöpfung" die grosse Tiefe fehlt, so ist es darum kein verfehltes Werk. Haydn's Phantasie ist gleich stark im Schwunge, ob er die Natur besingt oder den Ewigen lobt. Wenn ihm also die tiefe Innerlichkeit fehlt, so wird er hierdurch nicht für die Gestaltung des Oratoriums, sondern einzig und allein nur für die Gestaltung der katholischen Kirchenmusik Verderben bringend, da dieselbe leider den Haydn'schen Kirchenstyl auch noch lange

nach seinem Tode cultivirte. Namentlich die homophonen Gesänge seiner Messen, bei denen dem Hörer wunderbar lustig zu Muthe wird, bewegen sich in dieser Weise. Denselben Vorwurf machen zwar die Kritiker auch den Arien und dem Ensemble unseres Haydn in seinen Oratorien. Allerdings verleugnen auch die Arien nicht die instrumentalen Wirkungen, welche Haydn hier zu Tage gefördert hat. Dass Haydn ferner die tiefe Innerlichkeit fehlte, wodurch allein es möglich ist, das Oratorium auf seiner idealen Höhe zu halten, wollen wir zugeben. Aber hieran war vor allen Dingen der realistische Zug der Zeit, der ja auch die Tonkunst erfasst hatte, schuld und durch diesen Zug wurde auch das Oratorium in die gemeine Wirklichkeit zurückgedrängt. Deshalb stellt Haydn durch seine Schöpfung und Jahreszeiten keine höhere Idee dar, sondern die allgemeine Freude an der Natur in ihrer realen Wirklichkeit. Trotzdem aber bieten seine Oratorien so viel Schönes, dass sie vom Repertoir nicht verschwinden dürfen und werden. Seine Passionsmusik: „Die sieben Worte", steigt durchaus nicht höher. Sie ist fast vergessen.

Haydn's jüngerer Zeitgenosse, Wolfgang Amadeus Mozart, kommt für das Oratorium nur durch sein Requiem, welches er im letzten Jahre seines Lebens (1790) schuf, sowie durch seine vorzügliche Bearbeitung der Händel'schen Oratorien: „Messias" — „Acis und Galathea" — und „Das Alexanderfest" (1788—1790) und durch sein Oratorium „David de penetente" (1785) in Betracht. Das Requiem, welches er auf Bestellung des Grafen Walsegg schrieb, machte er nicht einmal fertig. Aber Mozart bringt hier trotzdem einen Fortschritt gegen Haydn. Aus dem Materialismus hebt er das Oratorium wieder zur Höhe empor. Zwar konnte auch er nicht wie Bach und Händel beten, aber er beugt in diesem Requiem sein Inneres unter die Macht des ewigen Gottes. Sein Requiem erhebt und läutert und ist ein Meisterstück in der Form und im Gesammtausdruck. Wir lassen einen Theil aus dem letzten Chor seines Requiems hier folgen. Wer möchte nicht mit einstimmen in seine rührende Bitte um Ruhe für die Todten?! Hätte er nur diesen Chor geschaffen, seine Bedeutung für das Oratorium wäre deshalb nicht geringer anzuschlagen. Wenn man bedenkt, welch ein innerlicher Musiker Mozart

war, bedenkt ferner, dass, während Haydn noch den Klangcharakter jedes Instrumentes studiren musste, Mozart schon der Beherrscher der Instrumente war und ihre Anwendung genau kannte, so ist um so sicherer, dass das Oratorium durch ihn gewinnen musste. Der freundliche Leser versenke sich in den hier folgenden Satz des Mozart'schen Requiems und er wird ebenso sicher Mozart's Bedeutung für das Oratorium schätzen lernen, wie der Musiker von Fach.



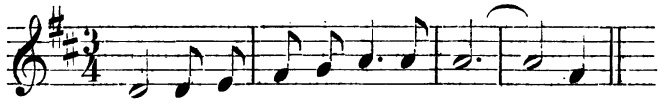


Wir wissen nur einen Musiker, der das Agnus Dei nach unserm Gefühl noch innerlicher darstellte, das ist Fr. Kiel. —

Der jüngste in dieser Trias ist Ludwig von Beethoven (geb. 1770). Während Haydn in froher Lust die Wunder der Natur besingt, Mozart das Oratorium in seine Erhabenheit zurückführt, wirkt der grosse Beethoven für das Oratorium nur wenig. Obgleich auch er, wie einst Bach, aus der Tiefe der Menschenbrust heraus schafft und nicht wie Händel das, was von aussen her auf ihn einwirkt, darstellt, so ist sein Wirken und das Bach's doch grundverschieden. Bach zeigt uns sein Seelenleben in seinem Verhalten gegen Gott, Beethoven das zur Welt und Natur. Bach versenkt sich in die Geheimnisse der göttlichen Offenbarung, Beethoven in die Wunder der Schöpfung; er lässt die Welt und die Geschichte, die Weltbegebenheiten auf sich wirken. Während so Bach's Wirkungskreis enge ist, ist Beethovens weiter, freier und grossartiger. Beethoven, ebenso innerlich wie Bach, vollendet die Formen und lässt sie mit dem Inhalt eins werden. Seine beiden Werke, die für uns hier in Betracht kommen, sind sein „Christus am Oelberge“ und seine

„Missa solemnis“. Der „Christus am Oelberge“ ist seiner nicht würdig; es ist ein unfertiges Werk und athmet keine religiöse Weihe. Vom Repertoir ist es mit Recht verschwunden. Beethoven selbst war nicht befriedigt davon, da er an ihm änderte. — Wenngleich wir die Messen und Kirchenmusiken nicht in den Kreis der Oratorien ziehen wollen, so soll doch Beethoven's grosse Messe hier eine Ausnahme machen; denn mit ihr schuf er ein seiner würdiges religiöses Werk; hier entfaltete er seine ganze Individualität und erfasste die ganze innere Kraft des Christenthums. Während Bach aus der Stille heraus arbeitet und für die Gemeinde der Gläubigen seine Lieder singt, spannt Beethoven durch seine Messe den Kreis weiter. Er verkündet der ganzen Welt das wunderbare Geheimniss der Menschwerdung Jesu Christi. Während Bach Gebete der Solostimme überträgt, lässt Beethoven sie vom Chore singen. Beethoven löst die Aufgabe in anderer Weise als Bach, aber gewaltiger. Versucht er es doch zum ersten Male, einzelne Stellen im Text in verschiedener, oft ganz entgegengesetzter Weise zu behandeln und zum Ausdruck zu bringen. Kirchenmusik allerdings wollte er nicht schaffen; aber eine reiche Bedeutung hat diese Musik trotzdem. Wenn Beethoven in dieser Messe die Singstimme oft über die gesetzte Schranke fortgehen lässt, so lag dies darin, dass er keine lyrische Natur war; auch erreicht er Händel, den er den Meister aller Meister nennt, im Vocalsatze nicht. Wie viel ist schon über diese Messe geschrieben worden! Wir wollen nur noch einzelne Schönheiten aus derselben hervorheben.

Nach dem wunderbaren Kyrie kommt das Gloria, dessen Motiv also ist:

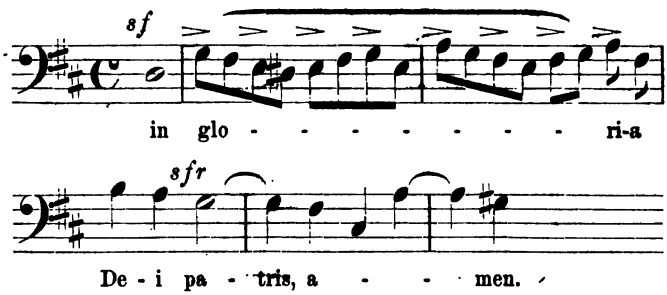


Der Mittelsatz desselben „Friede den Menschen“ verbreitet in Wahrheit Ruhe und Frieden.

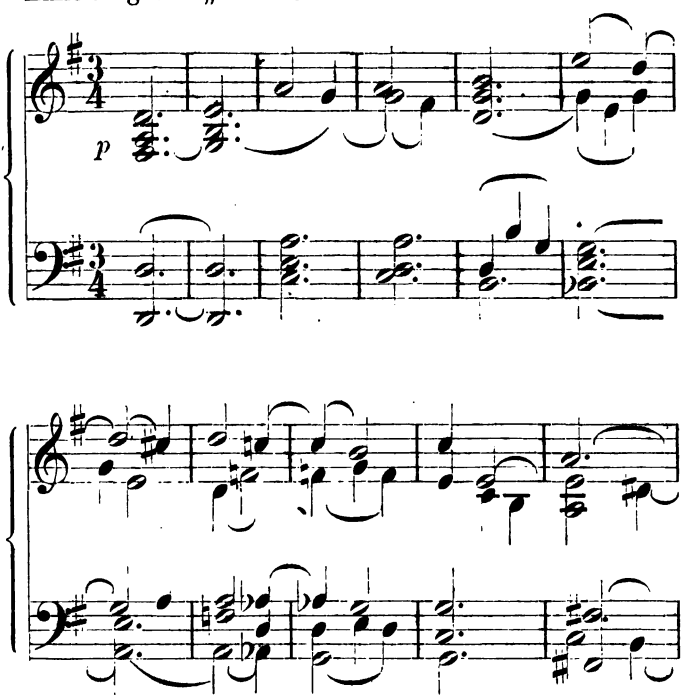
Wie innig leitet Beethoven ferner das „Qui tollis peccata“ ein.

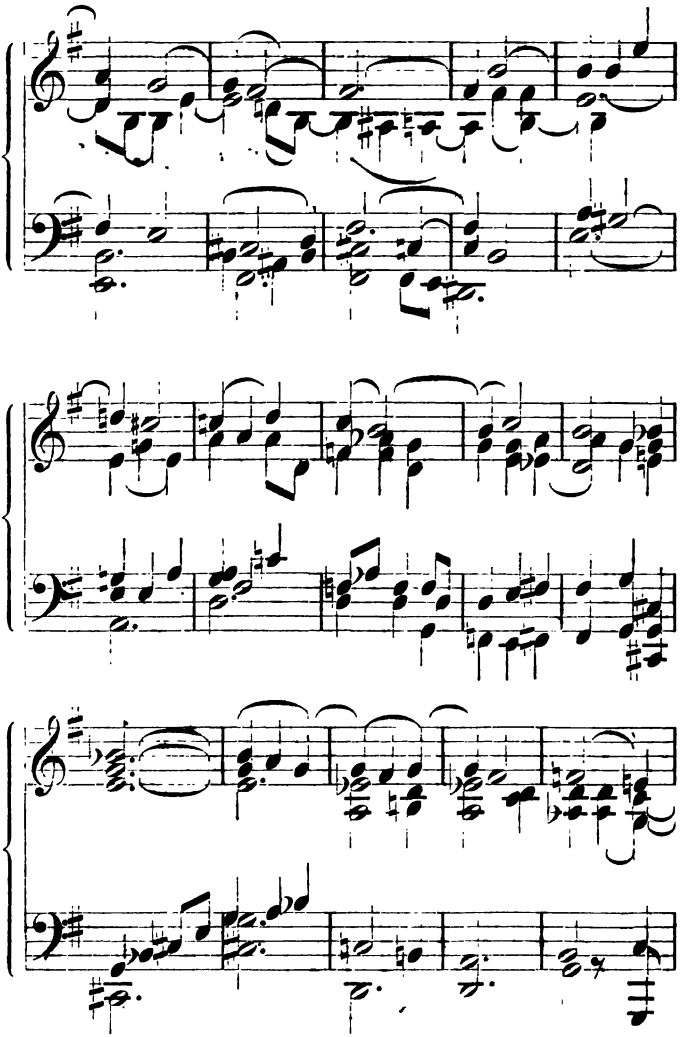
Wie wunderbar gestaltet sich dasselbe, als auch

noch der Chor hinzutritt. Wie würdig und imposant ist schon das Thema der pompösen Fuge „in gloria Dei“:



Welche würdevolle Harmoniefolge weist ferner die Einleitung des „Benedictus“ auf:

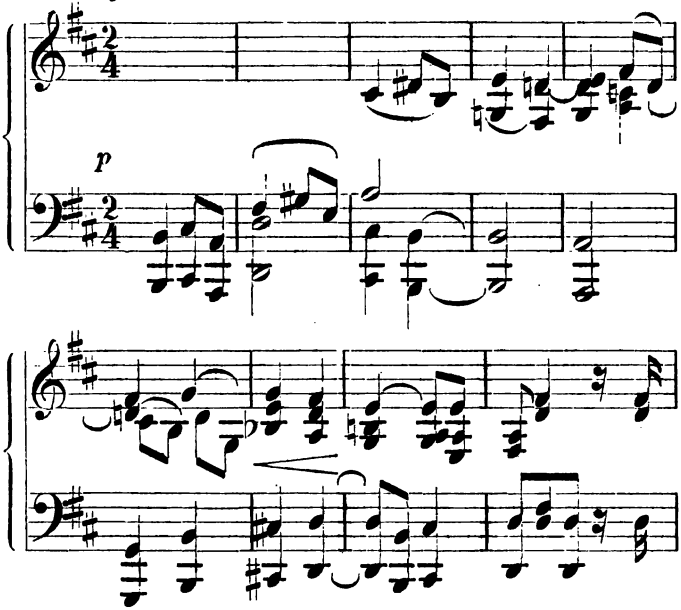




Und nicht weniger tief ist das Flehen im „Agnus Dei“. — In welche weihevolle Stimmung geräth schon der Hörer, wenn er nur die Einleitung des „Sanctus“ vernimmt:

Sanctus.

Adagio. Mit Andacht.



Diese wenigen Beispiele lassen doch wenigstens die Grösse des geheimnissvollen Baues ahnen.

Aus der Musikgeschichte wissen wir ja zur Genüge, in welchem erdenentrückten Zustande Beethoven sich befand, als er diese Messe schrieb. Beethoven war ein Geist, der in den dogmatischen Bestrebungen keine Befriedigung fand; er trat der Gottheit in besonderer Anbetung nahe; die Satzungen der Kirche genügten ihm nicht. Hat er doch selbst einmal gesagt: „Religion und Generalbass sind zwei Dinge, über die sich nicht streiten lasse.“ Wenn Einige ihn daher einen Atheisten nennen, so haben sie darin Unrecht. An der Messe hatte der Meister drei Jahre gearbeitet; er hat sie in der höchsten Reife geschrieben, seine grosse Phantasie hier frei walten lassen und er lässt den Text hier die Form sein, in welche er seine eigenen religiösen und erhabenen Gedanken hineingiesst. Wir würden mithin einen Zusammenhang der Musik mit dem confessionellen Text, wie er

in Bach's Passion besteht, hier vergeblich suchen. Der hohe Geist Beethoven's durchwehte auch die Musik mit seiner ganzen Kraft. Obgleich nun diese Messe von dem Styl der als mustergültig anerkannten ähnlichen Werke in jeder Beziehung abweicht, so geht sie doch über alle diese Werke weit hinaus, und seit Bach's grosser H-moll-Messe ist nichts Aehnliches und Grossartigeres geschaffen worden, als was der Meister der Töne uns durch diese Messe hinterlassen hat. H. Dorn theilt uns in seinem Buche „Ergebnisse aus Erlebnissen" mit, dass dies riesenhafte Opus zuerst 3 Jahre vor Beethoven's Tode (1824) als Fragment in Wien zu Gehör gebracht worden, jedoch vollständig erst am 27. Mai 1844, am 2. Tage des 26. niederrheinischen Musikfestes, unter Dorn's Leitung aufgeführt worden sei. So war dieses grosse Werk also 20 Jahre lang unbeachtet liegen geblieben.[25])

Nach dem Tode dieser drei Meister waren die Oratorien der letzten 60 Jahre alle mehr oder weniger Ausläufer der Haydn'schen oder Händel'schen Richtung Bach ist seltener zum Muster genommen. Das einzige was im Laufe der Zeit hinzugefügt wurde, war noch die glänzende, oft betäubende Instrumentation. Die Melodiebildung der neuen Oratorien aber war oft fast sentimental; ganze Oratorien wurden vorwiegend lyrisch, oder besser gesagt, langweilig verfasst. Erschütternde und dramatisch wirksame Chöre sind selten geschaffen, und durch alle Fugen ist kein Händel'scher Chor erreicht worden. Das gute Recitativ, welches wir bei Bach und Händel kennen lernten und selbst noch bei Hasse und Graun fanden, verschwand immer mehr. Auch die Fassung des Textes wurde wohl schöner in Worten, aber zugleich auch leerer; jedoch ist dies, wie wir bei der Besprechung der Texte sehen werden, nur auf einige anzuwenden.

Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts waren ja überhaupt sehr traurig für Kunst und Wissenschaft. Die Knechtschaft Deutschlands liess die deutsche Kunst nicht gedeihen; denn, wenn wir von den Werken der drei Meister absehen, so stand es mit den Oratorien und

---

[25]) H. Dorn „Ergebnisse aus Erlebnissen", Missa solemnis S. 53. Berlin, O. Liebel.

mit der Kirchenmusik doch recht schlecht. Namentlich die Kirchenmusik hatte sich unsäglich verflacht. Auch die ganze protestantische Kirchenmusik war zu jener Zeit vom Rationalismus durchzogen, die katholischen Kirchenmusiken huldigten der Sinnlichkeit und haschten nach theatralischem Effect. Selbst die directen Kirchencompositionen Haydn's und Mozart's schufen hier nichts Gutes. Nur Mozart's Requiem steht hiermit in keinem Zusammenhange; ebenso macht Beethoven's Messe dann wieder eine Ausnahme. Im Uebrigen aber besserte sich die Kirchenmusik noch lange nicht. Noch heute hat die protestantische Kirche unter den Folgen jener Zeit zu leiden, ebenso die katholische. So lange nicht die Geistlichen mit Hand anlegen, dass die Musik im Gottesdienste ihre alte ehrenvolle Stellung wieder erhält, wird es mit dem Kirchenbesuch nicht besser. Musik und Religion hängen einmal so innig zusammen, dass die eine Schwester nicht ohne die andere fertig werden kann. Man fange an, an allen Orten Kirchenchöre zu errichten, dann wird das Wort Gottes blühen. Es beginnt schon in beiden Kirchen ein Sichregen und die Stimmen für die Musik mehren sich. — Der damals Alles zersetzende rationalistische Geist war die Ursache, dass wir noch eine Menge Componisten nach dem Tode jener drei Genien aufzuweisen haben, die zwar alle Oratorien und Kirchenmusiken schrieben; aber rechte Oratoriencomponisten, wahre Kirchenmusiker waren sie nicht. Erfreulich ist es, wenn wir hierunter einigen Ausnahmen begegnen. Das folgende Capitel wird darüber belehren.

Capitel 15.

Oratoriencomponisten in den ersten Decennien des 19. Jahrhunderts. Die romantische Schule in ihren Anfängen.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, dem Leser ein ausführliches Verzeichniss aller Derer, die überhaupt Oratorien und Kirchenmusiken componirten, zu geben, sondern nur die Träger des neuen Stiles sind hier anzuführen.

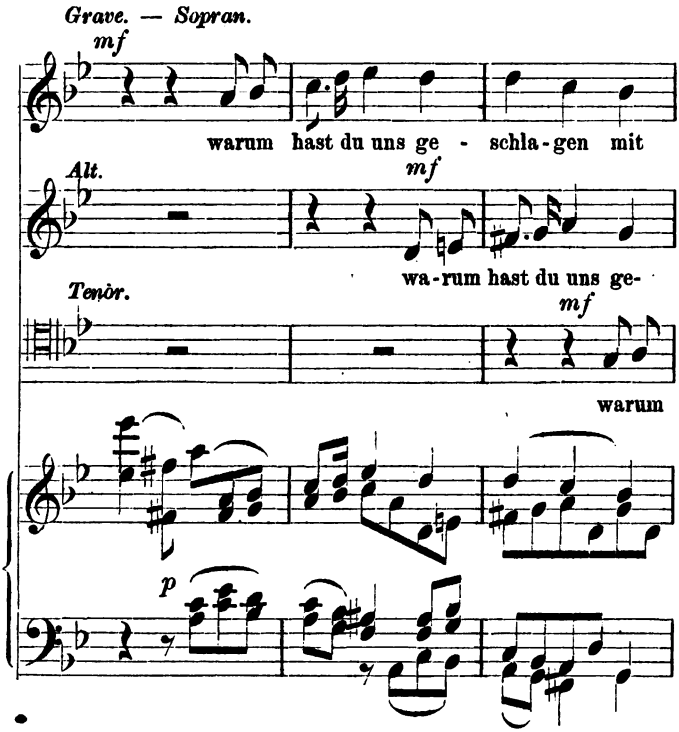
Von den Nachfolgern der Haydn-Mendelssohn'schen Richtung nennen wir in Norddeutschland den Stifter der Singacademie: Fasch, ferner Bernh. Klein, den Dessauer Capellmeister Friedr. Schneider; in Süddeutschland Stadler, Neukomm, Eybler, Joh. Michael Haydn (Joseph Haydn's Bruder und Capellmeister zu Salzburg), Tomascheck, Černohorsky, Brixi, Zach, Tuma und Andere. Christian Fasch, 1736 zu Zerbst geboren, 1800 gestorben, schrieb eine 4chörige Messe zu 16 Stimmen, ein Miserere, Cantaten, Psalmen, Canons. Seine Bestrebungen waren ehrenwerth und sind auch für das Oratorium nicht zu unterschätzen. Stiftete er in Berlin doch die Stätte, wo die Oratorien ihre grössten Triumphe feiern sollten. Fasch selbst schrieb im reinen Stil und mit tiefem Verständniss.

Bernhard Klein, 1793 zu Cöln geboren, seit 1819 in Berlin, starb 1832, war ein hochbedeutender Componist, lieferte viele Kirchensachen: Messen, Cantaten, Motetten, schrieb den „Hiob" (Leipzig, 1820), im Jahre 1828 auf Anregung des Comité's der rheinischen Musikfeste die „Jephtha", ferner 1830 für das Musikfest in Halle „David und Athalia". Ein viertes Oratorium konnte er nicht mehr vollenden, da ihn 1832 der Tod ereilte. — Während die meisten seiner Genossen dem Rationalismus zum Opfer fielen, hat sich Klein's Ruhm erhalten; in Berlin, wo er nach klassischen Vorbildern arbeitete, wurden seine Oratorien, die allen Glanzes entbehrten, aufgeführt; ausser Berlins Mauern aber nur selten. Mag man seinen Oratorien Mangel an Phantasie

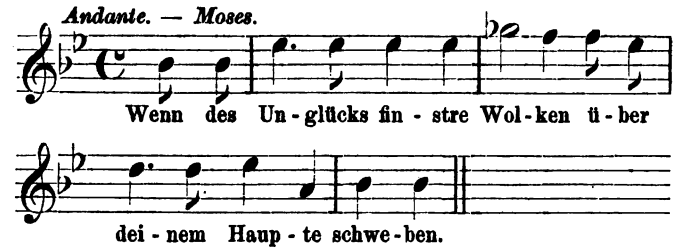
und Monotonie vorwerfen, so viel ist unbestritten festgestellt, dass sie das Beste sind, was die Zeit kurz vor Mendelssohn hervorbrachte. Seine Compositionen sind streng kirchlich und athmen Wahrheit und geistiges Leben. Auch er war ein Mann, erfüllt von innigstem Gottvertrauen, und es wäre wohl zu wünschen, dass seine ernst-kirchlichen Werke endlich alle der Vergessenheit entrissen würden.

Der Dritte in dieser Reihe ist der Dessauer Capellmeister Friedrich Schneider, geb. 1786, gest. 1853. Schon im Jahre 1820 kam sein Oratorium „Das Weltgericht" zur Aufführung, wodurch er eine gewisse Berühmtheit erlangte; ferner schrieb er „Die Sündfluth", „Das verlorene Paradies", „Pharao", „Absalon" und Anderes. Das Urtheil über Schneider dürfte sich folgendermassen feststellen: In seinem „Absalon" sehen wir, wie er sich an Händel anlehnt; ihm fehlte der Sinn für das Erhabene, Grossartige nicht; dazu kommt, dass er als Componist gewandt und in der Form geübt ist. Aber ihm fehlte der Genius, die Erfindungskraft; deshalb bleibt bei ihm Vieles trocken; auch kann er von dem Opernmässigen sich nicht ganz losreissen, so dass er oft in rein äusserliche Effecte verfällt, die dem Oratorium fern liegen sollten. — Wir können nicht alle Oratorien von ihm betrachten und wollen uns nur mit seinem „Pharao" beschäftigen. Folgende Personen nehmen hier an der Handlung Theil: Pharao (Bass), Mehala (Sopran), Thirza (Sopran), Mirjam (Alt), Moses (Tenor), Chor der Israeliten, der egyptischen Priester, der egyptischen Krieger. Die Betrachtung ist durch die vier Erzengel vertreten. Das Ganze besteht aus zwei Theilen. Die einleitende Ouverture besteht aus einem Larghetto, welches später in eine kräftige Fuge übergeht. Der betrachtende Chor der vier Erzengel „Unerforschlich ist des Ew'gen Rathschluss, er verstockt das Herz des freveln Sünders" leitet das Ganze ein. Ihm folgt der Chor der Israeliten: „Warum hast du uns geschlagen", der mit seinem fugirten Einsatz der Situation angepasst ist:

Chor der Israeliten.

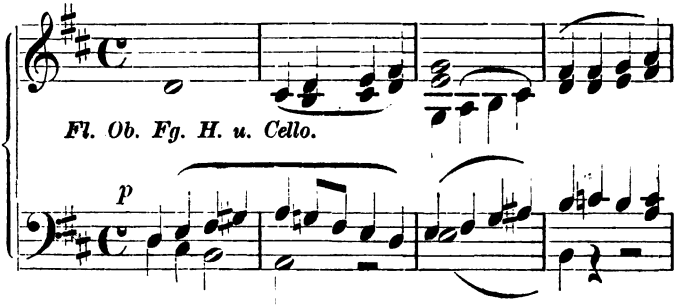


Dagegen ist die folgende Arie des Moses sehr flach, wie schon das Thema zeigt:

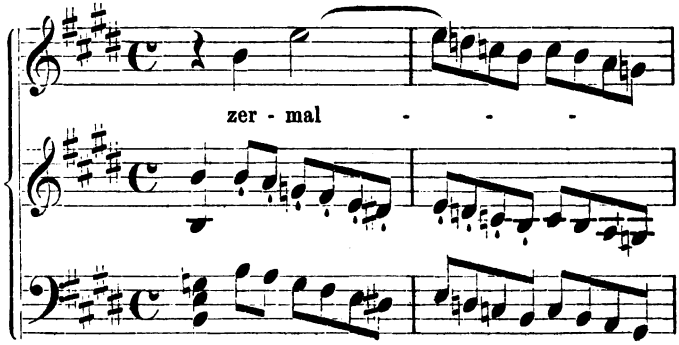


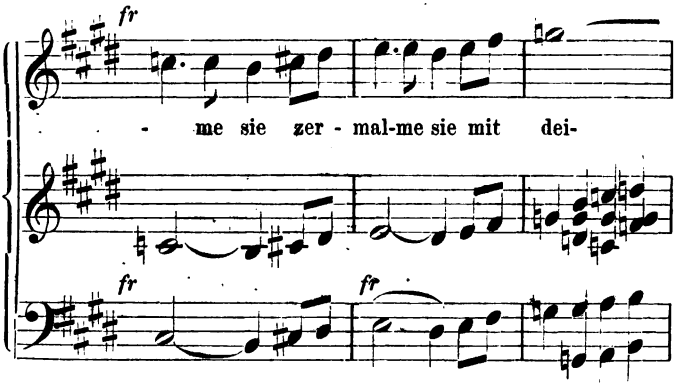
Dieser Arie schliesst sich der Chor „Trau seinem Wort, er ist dein Hort“ an.

Die folgende Arie der Mirjam nimmt in der Einleitung einen feierlichen Ansatz:

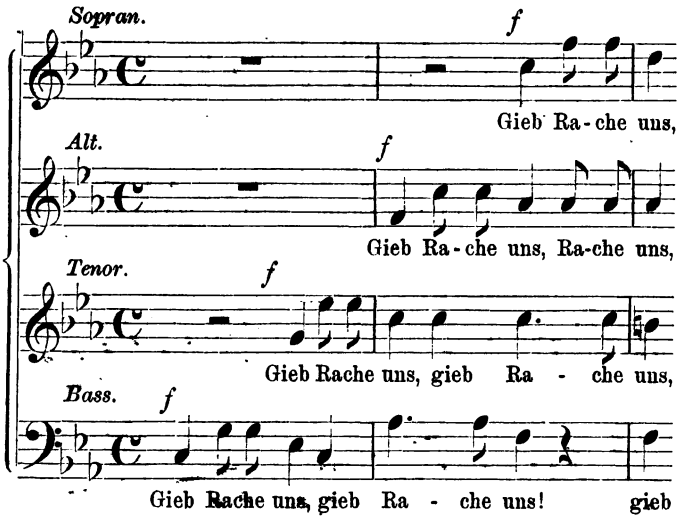


Die Worte der Mirjam: „Der Geist des Herrn ruht auf seiner Magd" sind feierlich. Die Arie geht später in den $^3/_8$ Tact über und besingt die Natur; doch gelingt Schneider dies lange nicht so, wie Haydn. Das einzige Merkwürdige wäre, wie Schneider an einer Stelle das Rasseln der Wagen, das Eilen des Pferdes darstellt. Der Chor der Israeliten: „Lobet den Herrn", erreicht ebenfalls Haydn's Lobgesänge nicht; auch den folgenden Chor der Erzengel, sowie der egyptischen Priester übergehen wir. Würdiger gestaltet sich die Arie Pharao's: „Zertrümmert die Altäre", obgleich Schneider auch hier sich in das Opernmässige versteigt. Besser noch ist die Arie Mehala's, in der sehr charakteristische Stellen vorkommen, so sind die Worte: „Verdirb sie Herr mit deinem Zorn, zermalme sie", sehr treffend im Ausdruck:

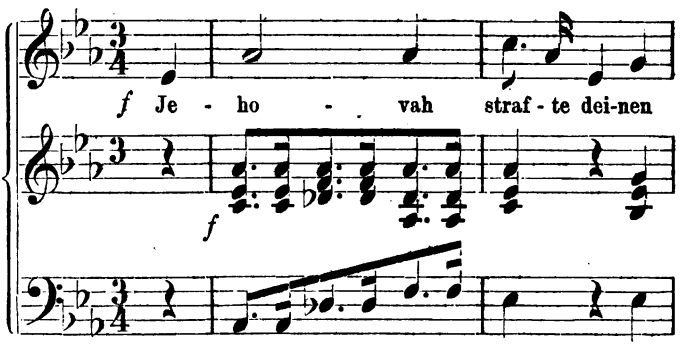


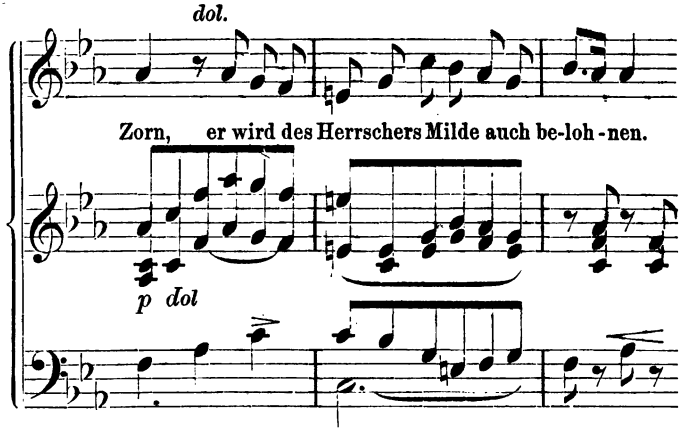


Dieser Arie schliesst sich das Beste des ersten Theiles an, nämlich der Rachechor. Hier zeigte Schneider, dass er sehr wohl Erhabenes darstellen konnte. Wie treffend im Ausdruck ist das Motiv „Gieb Rache uns“:



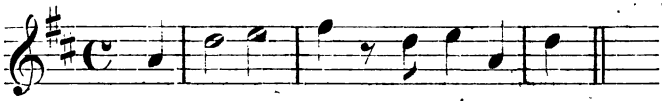
Auch beginnt die nun folgende Arie der Mirjam: „Verschone, verschone, o Herr, ein wehrlos Volk“ sehr würdig; jedoch herrscht diese Stimmung nicht lange vor; denn sehr bald geht sie vollständig in den Opernton über.





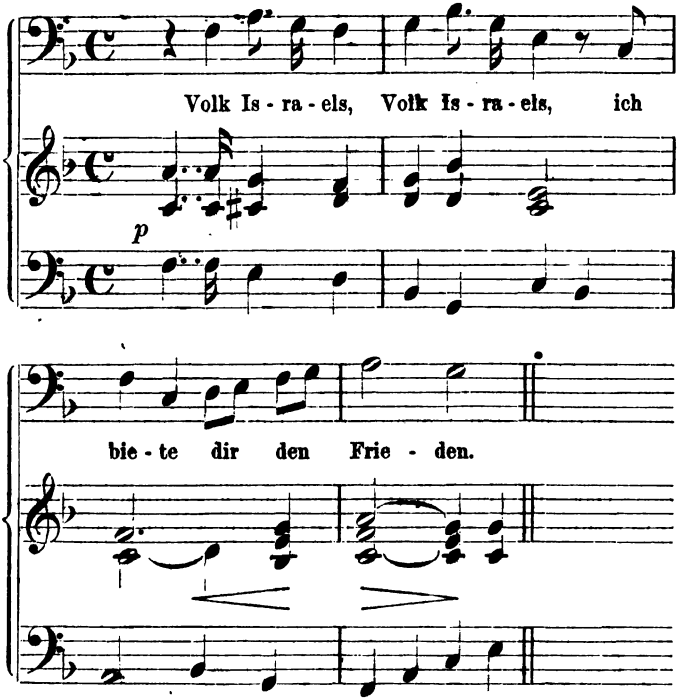
Der hier sich anschliessende Chor: „O lass zur Milde Herr, dein Herz sich neigen", erreicht den Rachechor bei weitem nicht.

Der II. Theil beginnt mit einer stimmungsvollen Einleitung, der ein ebenso stimmungsvoller Chor der Erzengel: „Schützend nahte ihm sein Lebensengel", folgt. Der nun beginnende Chor der Israeliten: „Lobsinget dem Herrn:



ist ein prächtiger Lobchor mit schwungvoller Melodie. Ihm folgt ein liebliches Duett zwischen Mirjam und Moses. Ebenso wirkungsvoll ist ferner der 6stimmige Chor der Israeliten: „Herr! wir waren wie ein Fels im Meeresgrund". Bei der folgenden Arie der Thirza dagegen: „Welch' neue, himmlische Gefühle" glaubt man, wenn man sie hört, in einer Oper zu sein; ebenso ist der Chor der Israeliten: „Freiheit! Vaterland" ohne jede Tiefe; besser dagegen ist der folgende Chor: „Wohin entfliehen", in welchem Schneider versucht, malerisch darzustellen.

Das folgende Recitativ des Pharao: „Volk Israels, ich biete dir den Frieden", ist wieder ohne jegliche Würde und dem Texte durchaus nicht angemessen. Es ist, als ob Pharao in lachendem Tone scherzend den Israeliten die Worte zuruft:



Lebendiger dagegan gestaltet sich der Doppelchor der Israeliten und Egypter in den Worten: „Herbei, herbei

ihr Schaaren! frisch auf zum Kampfe". Der sich hier anschliessende Chor der Israeliten, in welchem sie um Gottes Beistand flehen, könnte dagegen wieder weit tiefer dargestellt sein. Auch den folgenden Chor, der die Israeliten vorführt, wie sie unter Lobliedern gegen Gott durch's Meer ziehen, und die Egypter schreiend: „Ha! sie entfliehen", würde Händel weit ergreifender und dramatischer gestaltet haben. Der grosse und breit angelegte Chor: „Hosianna in der Höh" mit der Schlussfuge: „Jauchzet ihr Himmel", bildet den Schluss.

Fassen wir das Gesagte zusammen, so ergiebt sich, da im I. Theil unter 13 Nummern 8 Chöre, im II. Theil unter 11 Nummern 7 Chöre sind, dass Schneider den Schwerpunkt in den Chor legt, Ermüdung also so leicht nicht entstehen kann. Aber was dem Ganzen fehlt, ist der höhere, ideale Geist, der die Zuhörer mit sich fortreisst und zur Begeisterung anfacht; der Mangel des Mittelmässigen bleibt der Arbeit anhaften, so viel einzelne schöne Züge dieselbe auch enthält. Trotzdem hat Schneider das Verdienst, in einer höchst elenden Kunstepoche das Oratorium hoch gehalten zu haben.

Die später aufblühende romantische Schule übte schon auf Schneider ihren Einfluss aus. Die Romantik wurde der Ton der Zeit und die Componisten betraten sehr bald den von der Poesie eingeschlagenen Weg. Wir nennen die Componisten: Fr. Schubert, C. M. von Weber, Meyerbeer, Spohr, Spontini, selbst Schneider, Mendelssohn und Schumann. Auch das Oratorium musste sich dem allgemeinen Geschmacke beugen und leider romantisch werden. Je effectvoller, je schauriger, je tragischer ein Oratorium war, desto mehr gefiel es. So kam es, dass Schneider's Oratorium: „Das Weltgericht" mit seinem schauerlichen Text und entsprechender Musik die Runde durch ganz Deutschland machte. Bei allem Schönen, das Schneider's Oratorien haben, hat er es erfahren müssen, dass es eine bedenkliche Sache ist, die Musik dem Geschmack der Zeit anzumessen. Weiter unten erfahren wir über die Repräsentanten der romantischen Schule mehr. — Sehen wir nun, ob es in Süddeutschland mit dem Oratorium besser aussah.

Der Abbé Stadler, 1748 zu Melk geb., 1833 in Wien als k. k. Hofcapellmeister gest., Organist und gediegener Kirchencomponist (Orat. des befr. Jerusalem), liess es sich

angelegen sein, die Kirchenmusik ernster zu gestalten. Mit seinen Bestrebungen stand er jedoch zu vereinzelt da, als dass er hätte fruchtbringend wirken können. Der zweite in der Reihe dieser Männer, Joseph von Eybler, 1765 geb., 1846 gest., Schüler von Albrechtsberger, war ein intimer Freund von Mozart, schrieb 25 Messen, 7 Tedeen, 1 Requiem, die beiden Oratorien: „Die Hirten an der Krippe" und „Die letzten Dinge". Leider ist es uns nicht gelungen, ein Oratorium von ihm zur Durchsicht zu erhalten, dieselben befinden sich (wie Stadler's und Neukomm's) in der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Nach seinen uns vorliegenden Kirchenstücken zu urtheilen, mussten die Oratorien durch und durch edel sein. In derselben Weise wie er machten sich Brixi, Michael Haydn, Zach, Černohorsky und Tomascheck verdient. Letzterer noch um so mehr, da er, als berühmter Theoretiker in Prag lebend, bedeutende Schüler zog. Für seine Kirchencompositionen wäre es besser, sie vermoderten nicht im Archiv.

Trotzdem lässt sich auch von diesen Männern nur sagen, dass ihre Werke in musikalischer Hinsicht einen fliessenden schönen Styl zeigen, aber vom Standpunkt des Oratoriums (erst in zweiter Reihe vom Standpunkt der Kirchenmusik) aus kann man an ihren Werken kaum Freude haben. Ueber die besten Musiker giebt F. Laurencin's Schrift: „Zur Geschichte der Kirchenmusik der Italiener und Deutschen" Näheres.

Wir wissen aus der Musikgeschichte, dass Haydn und Mozart die Schöpfer des schönen Styls waren, jenes Styles, der eben für die dramatisch-geistliche Musik meist segensreich wurde, und das wurde dieser Styl auch für seine Nachfolger.

Während von Frankreich und Italien über die letzte Zeit nichts zu berichten ist, so ist in Italien ein Mann aus jener Zeit zu erwähnen, dessen Arbeiten freilich das, was zu jener Zeit in Deutschland geleistet wurde, überstrahlten; es ist dies Cherubini, geboren 1760 zu Florenz, gestorben 1842 als Director des Conservatoriums zu Paris. Obgleich hauptsächlich für die Oper thätig, so schrieb er doch seine erste Messe, mit welcher seine dritte glänzende Schöpfungsperiode beginnt, im Jahre 1809; ferner die Missa solemnis in D, Krönungsmesse in A, Requiem in C, Requiem für Männerstimmen in D und Credo a capella und noch viel andere Kirchen-

Compositionen. Schon seine erste Messe rühmen die damaligen berühmten Musiker. Wir wissen, dass Cherubini eine strenge Schule unter dem Pater Sarti durchgemacht hatte, wissen, dass er schon als Jüngling das Streben hatte, die Werke eines Palestrina zu studiren. Die Frucht seiner Studien waren: durchsichtige Klarheit seiner Formen, das Aneignen einer eleganten Instrumentation, die Beherrschung der schwierigsten Ausdrucksmittel in der Musik. Deshalb enthalten seine Oratorien eine Tiefe und eine harmonische Ausschmückung, wie wir sie bei den besten deutschen Meistern nicht schöner finden. Durch seine Requiems wurde er einer der grössten Tonsetzer der neuen Zeit für die katholische Kirche. Auch Cherubini trat in Mozart's Fussstapfen, indem er auch mit dem Geiste der Alten in Verbindung blieb. So sehr er auch ein Mann seiner Zeit, des 19. Jahrhunderts war, so stehen seine Werke hoch über jener flachen Waare, welche zu jener Zeit Deutschland uns lieferte. Der Stempel des Genies ist seinen Werken aufgedrückt.

Kehren wir nach Deutschland zurück. Hier entwickelte sich aus dem schönen Styl eines Mozart der romantische. Man kann annehmen, dass dieser Umschwung seit dem Jahre 1815 stattfand. Das Volk sah sich enttäuscht; die heilige Allianz wurde den nationalen Bestrebungen nicht gerecht. Aus diesem Grunde schlich sich im Volksgeiste eine Bitterkeit ein, welche die Ursache wurde, dass gegen alles Officielle und Hergebrachte Front gemacht wurde; es entwickelte sich eben ein Cultus des Germanenthums. Mit dieser nationalen Bestrebung Hand in Hand ging die Bewegung auf dem Gebiete der Kunst und der Literatur, und hier war es das Mittelalter mit seinen Heldengestalten, welches dem Dichter und Musiker als die Blüthezeit deutscher Kunst und Sitte erschien. Jener entschwundenen Zeit wandte man den Blick zu; denn der Gegenwart war man überdrüssig. Deshalb bediente sich die Poesie und die Musik mit Vorliebe der mittelalterlichen Stoffe, vorzugsweise die Oper. Die romantische Stimmung übertrug sich nun in Harmonie und Melodie. Hiermit noch nicht zufrieden, machten die Künstler auch gegen das Classische Front. Die Form wurde bei Seite geschoben oder willkürlich behandelt; die Musik musste geistreich

sein und originell. Klangschönheit und Gediegenheit waren Nebensache, Ausdruck die Hauptsache. So wurde also das Schöne dem Inhalt untergeordnet, während doch beides Hand in Hand gehen soll. Wie leicht konnten nun hierdurch für die Musik Ausschreitungen entstehen. Während so die romantische Schule die malerischen und poetischen Mittel der Tonkunst auf's Höchste entfaltet, die musikalische Charakteristik auf's Höchste ausgebildet wurde, so kann doch gesagt werden, dass durch die wesentlichsten Vertreter der romantischen Schule auch die melodische Schönheit nicht verloren ging, indem ihr guter Genius sie vor solchen Ausschreitungen bewahrte. Als einer der ersten Vertreter dieser Richtung, der auch Beethoven zeitlich am nächsten steht, ist Franz Schubert zu nennen; ihm folgte Spohr, Weber, Mendelssohn und Schumann. Für unsere Arbeit kommen nur Schubert, Spohr, Mendelssohn und Schumann in Betracht. Beginnen wir mit Schubert.

Franz Schubert, am 31. Januar 1797 zu Wien geboren, 1828 gestorben, war auf jedem Compositionsgebiete thätig, so auch für das Oratorium. Ausser seinen 5 Messen (in Es, G und B), 2 Stabatmater, Offertorien, Litaneyen, Hallelujas, Hymnen, Cantaten, schrieb er das Oratorium „Lazarus", sowie die grossen Cantaten „Mirjam's Siegesgesang" und den Goethe'schen Chor: „Gesang der Geister über den Wassern". Wenn wir seine vielen kirchlichen Compositionen mit in Betracht ziehen, so wäre Schumann's Ausspruch: „Wenn Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so ist Franz Schubert eines der grössten" am Orte. Wenn Beethoven einmal, als er Schubert's Lieder hörte, ausrief: „Wahrlich, in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke", und Schumann von ihm ferner sagte: „Er hat Töne für die sanften Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten, und so tausendfältig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfältig seine Musik!" so wird uns schon aus diesen Aussprüchen klar, dass auch für das Oratorium durch ihn etwas Gutes abfallen musste. Nimmt doch Schubert auf dem Gebiete der Kirchenmusik eine bedeutende Stellung ein, wenngleich ihm seine Gegner die imponirende Grossartigkeit des ganzen Baues absprechen, auch ihm vorwerfen, dass er zu subjectiv für die Kirchenmusik geschrieben habe. Trotzdem

behaupten wir, dass er, obgleich er der Phantasie auch in Oratorien mit Recht die Zügel schiessen lässt, und er gerade hierdurch den Romantiker verräth, trotzdem die Formen festhält und bei all seiner glänzenden Farbenpracht doch nie die sicheren Conturen überpinselt. So könnten wir ihn auch hier zu den Classikern zählen.

Schon nach Beethoven treten im Gegensatze zur Oper verschiedene andere Gattungen hervor, die wir unter den Rubriken „Concert-, Kammer- und Hausmusik, Instrumental-, Pianoforte- und Gesangsmusik" zu suchen haben. — Auf dem Gebiete der letzteren sind es nun namentlich drei Zweige, welche sich hier vom Baume abheben: 1. die Concertcantate, 2. das durch Schubert gegebene Lied, 3. die Concertouverture. Wir haben schon früher gesehen, wie die Oratorien allmählich aus der Kirche in den Concertsaal wanderten. Durch Haydn's „Schöpfung" etc. war diese Wanderung bewerkstelligt; das weltliche Concertoratorium war in's Leben gerufen. Noch mehr geschah dies durch die Oratorien der folgenden Meister, bei welchem das Phantastische, Zarte, Schwärmerische, der ganze Zauber der melodischen Schönheit, mithin der Ausdruck des pulsirenden Lebens auch im Oratorium seine Stätte fand.

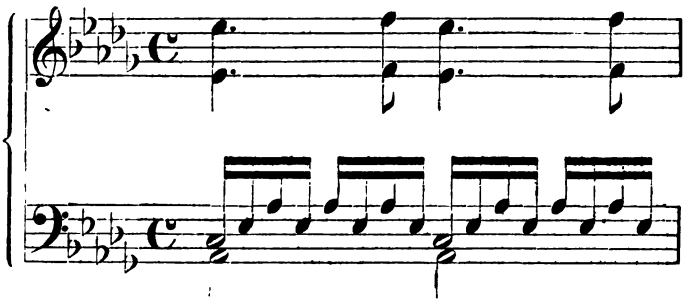
Mit Schubert im Zusammenhange steht Carl Löwe. Wie Schubert im Süden, so wirkte er im Norden. Während Schubert's Hauptfeld das Lied ist, ist das seine die Ballade. Schubert und Löwe gehören noch der Uebergangsepoche an, während Mendelssohn und Schumann schon die Spitzen der romantischen Schule sind. Auch Löwe (1796 geboren, Musikdirector in Stettin, 1869 in Kiel gestorben) schrieb Opern und Oratorien. In der Oper nicht glücklich, haben wir bei ihm im Oratorium bessere Erfolge zu verzeichnen. Er schrieb viele kirchliche Männerchöre (hierin war er, wie auch B. Klein, sehr gross), die Oratorien „Die Zerstörung Jerusalems" (1829) — „Die Siebenschläfer" (1833—35) — „Guttenberg" (1836) — „Johann Huss" (1842) — „Die eherne Schlange" (1834) — „Die Apostel von Philippi" (1835) — „Die Heilung des Blindgeborenen" — „Die Auferweckung des Lazarus" (1863) — „Die Festzeiten" (1825—36). Ungedruckt blieben „Palestrina" — „Hiob" — „Polus von Atella" — „Der Meister von Ariz" — „Das Sühnopfer des neuen Bundes" — „Johannes der

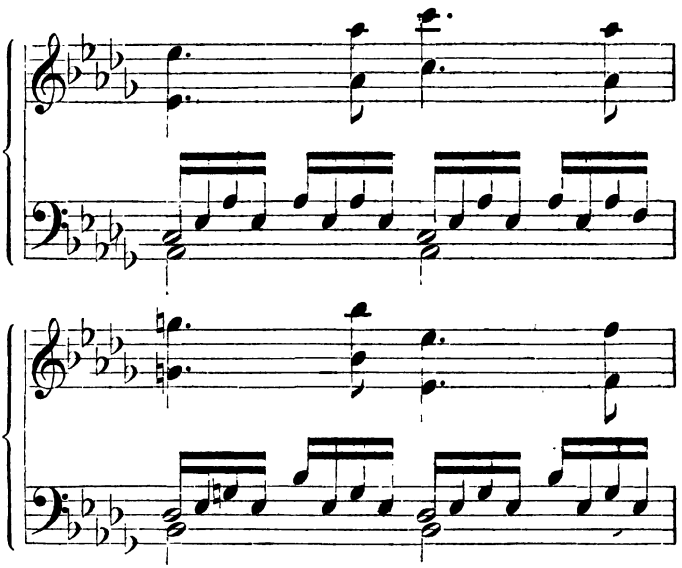
Täufer" — „Das hohe Lied Salomonis" — „Der Segen von Assisi". Von seinen gedruckten Oratorien werden „Die eherne Schlange" — „Die Apostel von Philippi" — „Die Heilung des Blindgebornen" — „Auferweckung des Lazarus" am meisten angefochten. Für das Bedeutendste gilt sein weltliches Oratorium „Die Siebenschläfer", welches wir unten eingehender betrachten wollen. — Löwe gehört nicht zu jenen grossen Meistern, Mozart, Bach, Händel, Beethoven, welche auf jedem Gebiete Grosses leisten. Seine Stärke concentrirt sich auf die Ballade und trefflich nennt Ambros seine Oratorien. Schon seine grosse Cantate „Die Hochzeit der Thetis" (1851), melodisch schön, abgerundet in der Form, ist ein Mittelding zwischen Oper und Oratorium. Trotzdem ist es nicht zu läugnen, dass Löwe auch als Oratoriencomponist bedeutende Erfolge zu verzeichnen hat. Wenn man aber die Musik zum „Siebenschläfer" durchspielt, so wird man sofort einsehen, dass man es hier mit einer besonderen Gattung der Oratorienmusik zu thun hat, dass das klassische Oratorium nicht sein Vorbild ist. Seine eigenartige Texte bedingen absonderliche Musik, und Text und Musik sind bei ihm eins. Das muss ihm auch sein Feind lassen. Die Stoffe zu seinen Oratorien waren meistens der weltlichen Geschichte entnommen, leider aber sehr bühnenmässig geformt und dramatisch gestaltet. Hierdurch kommt es, dass Löwe's Oratorienmusik eine eigenartige wird. Die reizende Melodie steht im Vordergrunde, Wohlklang und melodische Schönheit gehen mit dieser Hand in Hand. Die christliche Gesinnung, das höhere Ideal, konnte sich nach solchem Text nur mässig entwickeln. Dass Löwe aber dieses Element in sich trug, davon zeugen seine Festzeiten; auch beweisen seine Oratorien, dass, wo der Text es erheischt, er sich dieser gehobenen Stimmung mit Erfolg hingiebt. Suchen wir uns den Unterschied zwischen den klassischen und den Löwe'schen Oratorien noch einmal klar zu machen. — Bei den Oratorien Bach's und Händel's war das episch-lyrische Element das vorherrschende. Schon die einzelnen Motive, ob Chor oder Solo, kennzeichneten die einzelnen Charaktere, und aus diesen charakteristischen Motiven heraus geschah ihre Entwickelung. Ausserdem mussten überall, selbst wo der Inhalt weltlicher Natur war, doch die Tiefe der

Religion, die Geheimnisse der Menschenbrust in der lebendigen That des Menschen zur Gestaltung kommen und das Colorit oder besser der Kern bleiben, dem sich der ganze Stoff zu fügen hatte. Das wahrhaft Sittliche in seiner erhebenden Kraft, sowie alle jene Eigenschaften, welche mit demselben in Conflict treten, gelangt hier zur Darstellung. Und so fassen wir das Oratorium auf; mit dieser Auffassung verträgt sich aber das dramatische Concertoratorium nicht. Deshalb halten wir dieses für einen Auswuchs am stolzen, fertigen Bau. — Selbst Haydn und Graun lenkten nicht in diese Bahn; auch sie blieben dem classischen Princip treu; denn als der Grundzug der „Schöpfung", sowie der „Jahreszeiten" ist doch jenes Kirchenlied anzusehen: „Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht", d. h. das Lob Gottes durch den Menschen, der durch die Herrlichkeit der Natur dazu getrieben wird.

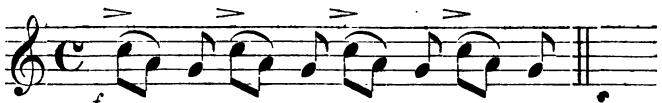
Schon in den Löwe'schen Texten, deren viele von Giesebrecht sind, entwickelt sich die Charakteristik der handelnden Personen nicht aus dem innersten Seelenleben derselben, sondern die gerade vorhandene Situation gestaltet sie. Natürlich musste nun auch die Musik hier einen andern Standpunkt einnehmen, als sie ihn in dem classischen Oratorium einnahm. „Die Siebenschläfer" nehmen trotz alledem in der Geschichte des Oratoriums wenn auch nicht eine hervorragende, so doch eine bedeutende Stellung ein, indem der Dichter mit klarem Bewusstsein darauf ausgegangen ist, eine Mittelgattung zwischen den alten streng kirchlichen Oratorien Händel's und Bach's und der Oper zu schaffen, indem er in dieser Weise den Bedürfnissen und Ansprüchen der modernen Zeit gerecht werden wollte. „Die Siebenschläfer" und die später von Giesebrecht gedichteten Oratorien wollen wirkliche Dramen sein und sind es; sie stellen nach dieser Seite hin entschieden einen historischen Fortschritt dar. Damit hängt zusammen, dass sie eine viel schärfere Charakteristik der einzelnen Personen ermöglichen und auch von dem Componisten fordern. In den altkirchlichen Oratorien ist von solcher Charakterzeichnung gar nicht die Rede, eben so wenig in den Oratorien der Ramler'schen Zeit. Eben dies musste, nebenbei bemerkt, Löwe anziehen, dessen hervortretende Gaben, wie seine Balladen zeigen, dramatische Charakteristik war. Weiter hängt mit Giesebrecht's Standpunkt zusammen, dass die

Oratorien auch vorwiegend weltliche Momente enthielten. Die Chöre der Krieger, das Lob des Kaisers durften nicht im kirchlichen Styl gehalten werden, weil das der dramatischen Wahrheit widersprochen hätte. Es ist also kurzsichtig, wenn man dem Dichter das zum Vorwurf macht, was eben das Charakteristische der von ihm beabsichtigten neuen Gattung war. Diese Gattung ist von Giesebrecht in seinen Dichtungen stets beobachtet worden, von Löwe aber später verlassen, indem er wieder einfach biblische Texte nahm. Zu jener eigenthümlichen Gattung des wirklich dramatischen Oratoriums gehören ausser den „Siebenschläfern" noch z. B. „Guttenberg", „Palestrina", „Huss"; sie alle sollen nach Absicht des Dichters keinen eigentlich kirchlichen Charakter haben. Daraus ergiebt sich, dass schon der Stoff selbst Löwe gebot, seine Oratorien mit dem vollen melodischen Zauber, sowie mit allen harmonischen und instrumentalen Effecten auszustatten. Löwe wird auf diese Weise bühnenmässig und schafft nichts Besseres, als Beethoven durch seinen „Christus am Oelberge". Wenngleich Löwe wundervolle contrapunktische Gewebe, die an verschwundene Zeiten erinnern, aufführt, wenngleich er für die wirklich reine, ernste, erhabene Stimmung Neigung hat, so wird der bühnenmässige Charakter dadurch nicht gehoben. In der von Bitter herausgegebenen Selbstbiographie von Löwe kann der Leser hierüber ein Weiteres finden. Betrachten wir den „Siebenschläfer" genauer. Derselbe besteht aus drei Theilen. — Die Introduction, vom Anfang bis zu den ersten 32 Tacten ernst, wird dann vollständig liedmässig.

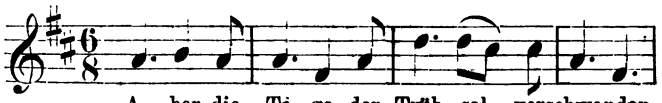




der folgende Chor der Hirten:

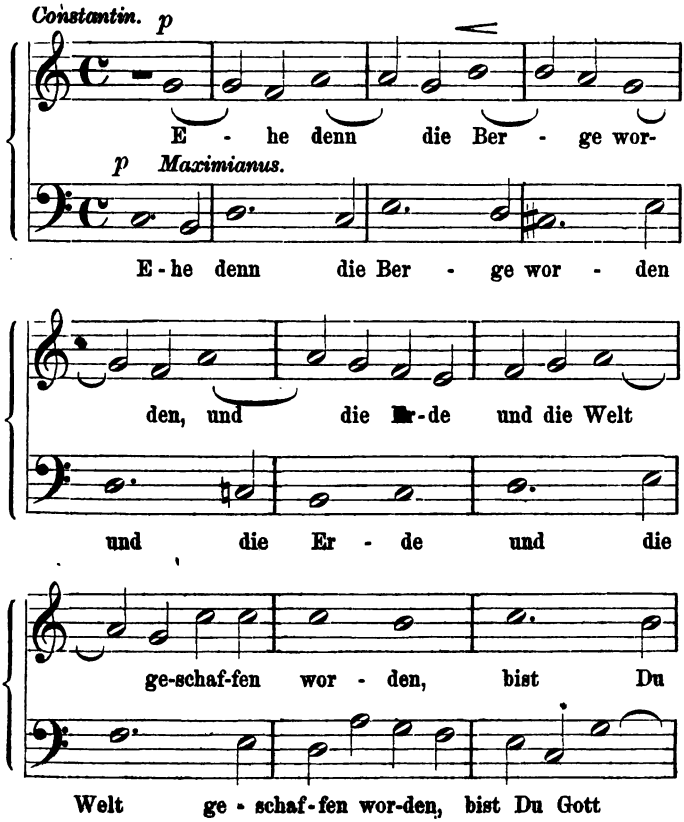


ist echt dramatisch, so recht packend gestaltet; die Melodie veranschaulicht das stete Schwingen. Das folgende Duett: „Wo die Taube einsam trauert", ist ebenfalls liedmässig gestaltet. Das Recitativ und die Arie des Antipater, in welchem derselbe verkündigt, dass die in der Höhle versteckten Gläubigen auf Kaiser Decius Befehl eingemauert wurden, bringt uns mit den Worten: „Aber die Tage der Trübsal verschwanden":



ein lebensfrisches Motiv, wie es nicht besser die Freude zeigen kann, welche die Christen erfüllte, als Theodosius

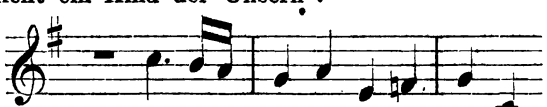
den Thron bestieg. Dieselbe Heiterkeit zeigt auch der folgende Chor: „Theodosius herrschet fromm und gewaltig“. In der nächsten Arie des Honorius, wo er wünscht, dass die Höhle geöffnet werde, damit die Gläubigen an den Gebeinen der Märtyrer beten könnten, finden wir manchen religiösen Zug. Der erste Chor der Hirten: „Rüstig schwinget“ wiederholt sich jetzt. Während Maximianus in der Höhle singt: „Herr Gott, du bist unsre Zuflucht“, singt der Chor: „Höret, war es in der Tiefe?“ Constantin und Maximianus singen einen kurzen Satz: „Ehe denn die Berge worden“, der echt kirchlich und schön wirkt:



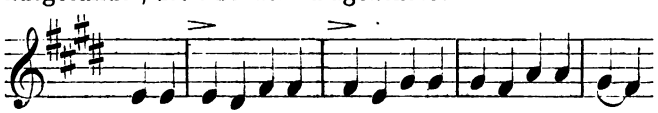
Dieser Satz wird bei den Worten: „Der du die Menschen lässest sterben“ 3stimmig, später 4-, 5-, 6- und 7stimmig. Sehr oft wird dieser wirkungsvolle Psalm herausgegriffen und findet mit Recht seine Stelle im Gotteshause. Wir sehen also, dass Löwe, wo es die Stimmung erheischte, auch tiefer schreiben konnte. Das folgende Quartett trägt an der Spitze die Bemerkung: „Die Brüder treten aus der Höhle unter gedämpfter Begleitung des Chorals“. — Man hat später noch öfter versucht, den Oratorien bühnenmässige Erläuterungen zu geben und so die Action den Zuhörern vor Augen zu führen. Jedoch sollte derartiges im Oratorium keine Stelle finden, da dies der Phantasie der Zuhörer überlassen bleiben muss. Scenische Andeutungen sind im Siebenschläfer noch viele gegeben. Der I. Theil schliesst mit einem 7stimmigen Satz: „Die sieben Märtyrer“.

Der II. Theil beginnt mit Solo und Chor der Priester. Ihm folgt der Männerchor der Krieger: „Zion, Zion ist umringt von der Perser Schaaren“, ein Chor, der voll von dramatischer Schönheit ist und bei den Worten: „Von der Perser Schaaren“ zeigt, wie die Perser in Zion eindringen. Ein Choral folgt. Wir sehen deutlich, dass Löwe sehr wohl die allgemeine Entwickelung zu steigern, sowie den Ernst der Situation wiederzugeben vermag.

Dass dieses der Eall ist, beweist der folgende Chor der Krieger und des Volkes: „Wer ist jener fremde Knabe, welche wunderliche Tracht“. Dis Musik schmiegt sich hier innig der Dichtung an, so in den Worten: „Das ist nicht ein Kind der Unsern“:

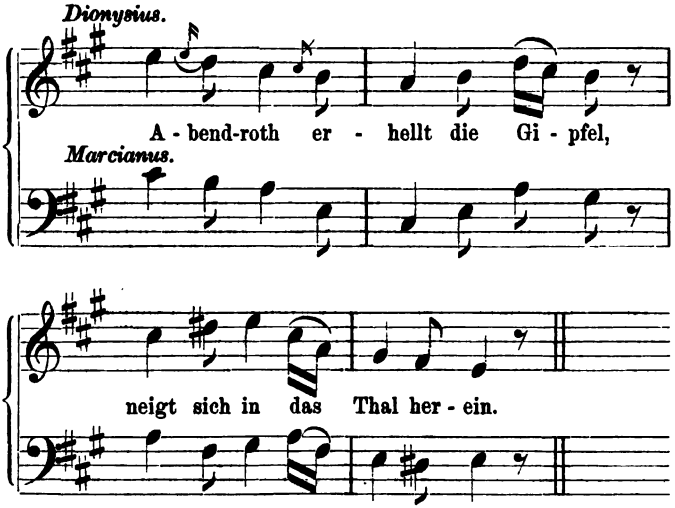


und: „Ist ein Späher; gebet Acht“. Der nun folgende Chor: „Von dem Feinde, von den Persern ist der Knabe ausgesandt“, ist mit dem Fugensatze:

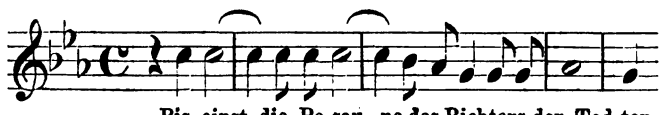


und dem dazwischen geworfenen: „Zum Proconsul“ ein äusserst wirkungsvoller Chor. Ebenso lebendig gestaltet sich der schöne Chor: „Auf Proconsul! auf ihr Männer, in's Gebirge Celion!“

Der III. Theil beginnt mit einem wirkungsvollen Duett:



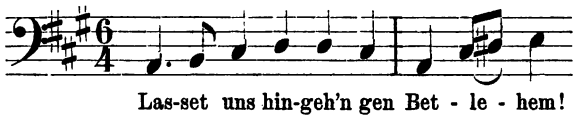
Die folgenden Stücke, mehr oder minder dieselbe bühnenartige Richtung verfolgend, übergehen wir, können es jedoch nicht unterlassen, noch auf das Solo und den Chor: „Nach Ephesus in eure Halle“ hinzuweisen. Solche klingenden Melodien werden stets gerne gehört werden und ihren Zauber nicht verfehlen. Denselben folgt die liebliche Arie: „Gott sei mit euch“, dann der Chor der Siebenbrüder, die in der Höhle geschlafen, und endlich der Schlusschor: „Ihre Augen sanft geschlossen“, der sich mit dem fugenartigen Einsatz:



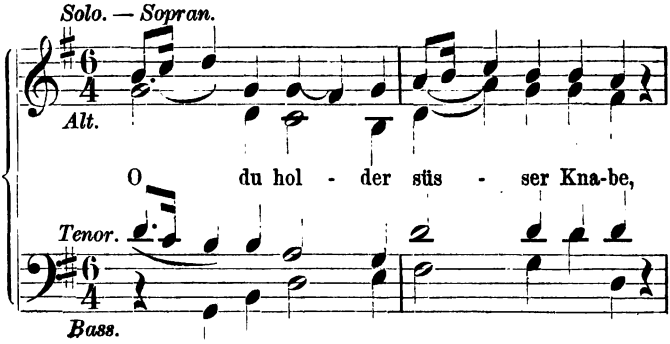
wahrhaft grossartig gestaltet. Ehe wir mit Löwe schliessen, wollen wir noch einige Schönheiten aus

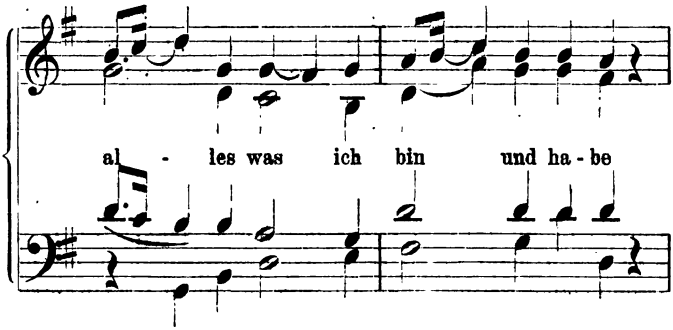
seinem Lieblingskinde, wie er seine Festzeiten nennt' vorführen. Wenngleich auch hier Löwe oft den kirchlichen Ton verlässt, so sehen wir, dass er doch manchmal sich tiefer versenkt und aus seinem Innersten heraus religiöse Gefühle zur Anschauung bringt.

Die Festzeiten zerfallen in drei Theile. Der I. Theil umfasst die Advents- und Weihnachtszeit; der II. die Fastnachts- und Osterzeit; der III. die Pfingstzeit. Eine stimmungsvolle Introduction leitet den I. Theil ein; dieselbe ist vollständig dem Ganzen angemessen. Nach verschiedenen Solos und Chören folgt das Quintett: „Lasst eure Zweige sprossen", dann der 2stimmige Choral: „Wachet auf"; der Evangelist spricht hierauf die Verkündigung und würdig schliesst sich der Chor: „Ehre sei Gott" mit dem eingeflochtenen Choral: „Vom Himmel hoch" an. Dieser Chor ist einer der schönsten des ganzen Werkes. Der Evangelist berichtet weiter, der Chor singt: „Lasset uns hingehen", die Stimmen setzen nach einander ein: „Lasset uns hingehen":

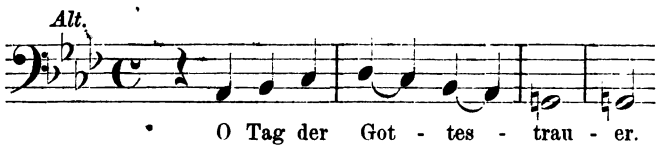


Ihm folgt der Lobchor: „O du holder, süsser Knabe", den wir lieber hier nicht zu sehen wünschen, so wenig passt er in den Rahmen des Ganzen durch seine bühnenmässige Melodie:





Dasselbe wiederholt der Chor. Jetzt folgt der 3stimmige Chor: „Wo ist der neugeborene König der Juden?“ dann das Duett: „Meine Seele erhebe den Herrn“, der Schlusschor: „Im Anfang war das Wort“ und die Fuge: „Und das Wort ward Fleisch“. Aus den beiden folgenden Theilen wollen wir nur noch einiges hervorheben. Besonders schön ist der fugirte Chor für den Charfreitag: „O Tag der Gottestrauer“:



sowie der Chor: „Hinan, zu meinem Leiden“. Sehr dramatisch gestaltet sich das Allegro: „Die Erd' erbebet u. s. w.“

Aus dem Osterkreis, der entschieden das schönste dieses Werkes ist, heben wir noch hervor den fugirten Chor: „Preis und Anbetung sei dir, du auferstandner Heiland“. Obgleich die Schlussstelle dieses Chors: „Von nun an und ewig“ an Händel's grosses Halleluja stark erinnert, so ist dieser Chor doch grossartig in seiner Wirkung. Ferner aus der Himmelfahrt den fugirten Chor: „Gott fähret auf mit Jauchzen“. Man glaubt in diesem Chor gar nicht, dass man Löwe vor sich hat; ferner aus dem Pfingstkreis den Schlusschor: „Ehre sei dem Vater“.

Der Löwe'schen Richtung folgt auch der im Jahre 1878 in Merseburg gestorbene Domorganist D. H. Engel in seinem Oratorium „Windfried und die heilige Eiche

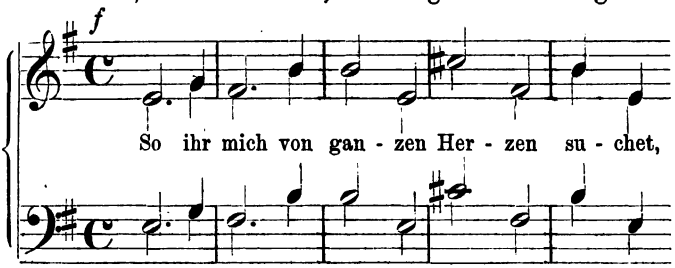
bei Geismar", (geschrieben 1853—54), d. h. insofern als auch die Dichtung seines Oratoriums durch eine Vorrede erläutert und der Hörer in die Handlung eingeführt wird. So heisst es in derselben: „Unter der heiligen Eiche bei Geismar in Oberhessen, die nach ihrem Glauben für die Wohnung der vornehmsten Gottheit gehalten und hochverehrt wird, stehen, von ihren Priestern geleitet, die heidnischen Deutschen und erwarten die Ankunft des christlichen Angelsachsen Winfried, der sie aufgefordert hat, durch ein Gottesgericht die Macht ihres Gottes Wodan zu prüfen und zum Christenthum überzutreten, wenn es ihm gelingen würde, die Eiche zu fällen, ohne von Wodan vernichtet zu werden. — Die Gesänge der Heiden sind voll wilder Zuversicht auf die Macht ihres Gottes und erwarten, dass Wodan das Meinwerk (die Frevelthat) des frechen Gastes rächen werde. Da erschallt aus der Ferne der Gesang der heranziehenden Christen, die in Demuth zu Gott um Gnade flehen. In den Trotz der Heidenchöre mischen sich einzelne bange Ahnungen; die Christen erscheinen; Winfried bringt den Heiden den Gruss Gottes und schreitet mit hochgehobener Axt voll sicherem Gottvertrauens an die Eiche. Entsetzen ergreift die Heiden etc." — So recapitulirt die Vorrede den ganzen Inhalt. Ob das wohl nöthig wäre? Zunächst ist es rühmlichst anzuerkennen, dass Engel sich einen Stoff, der dem deutschen Volke nahe lag, gewählt hat. Die Musik ist durchweg edel, oft dramatisch. Die Chöre der Heiden sind trefflich dargestellt, die Instrumentation ist glänzend und geschmackvoll. Am gelungensten sind die Chöre der Heiden und Christen an der Stelle, wo sie sich mit dem Solo des Winfried („So schreit' ich hin, so sei's gethan, so schwinde Trug und Höllenwahn") vermischen. Die Chöre stechen um so mehr hier von einander ab, als der Chor der Christen sich des feierlichen Chorals bedient. Sehr charakteristisch ist die Einleitung des Heidenchores: „Der Schlag des Schreckens, weh'", in dem dieselbe das vergebliche Toben der Heiden uns vor Augen führt. Dieser Chor steigert sich bis zum Schlusse immer mehr und schliesst mit dem Ruf: „Wehe!" Den Schlusschor: „Jauchzet dem Herrn alle Welt", der durchaus nicht unwirksam, hätten wir lieber als packenden Fugenchor gesehen. — Der Chor ist unter

den 16 Nummern 12 Mal vertreten, die Hauptstärke also in denselben gelegt. — Wir können nur mit Achtung von Engel scheiden, da er (indem er bei der Aufführung die dramatische Aufstellung der Chöre im Hintergrunde der Orgel vornimmt und während des Gesanges sich dem Aufführungsplatze nähern lässt) auf alle mögliche Art versuchte, das Oratorium zu heben. Jedoch ist sein Werk mehr Cantate als Oratorium.

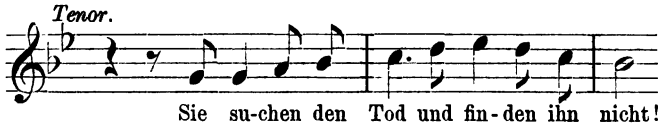
Der dritte Componist in dieser Reihe ist Ludwig Spohr (1784 zu Braunschweig geboren, starb 1859 als Hofcapellmeister in Cassel). Sein erstes Oratorium: „Das jüngste Gericht" schrieb er noch in Wien; ebendaselbst „Das befreite Jerusalem". Schon seit jener Zeit datirt sich Spohr's Weltruhm. Später in Cassel schrieb er „Die letzten Dinge", „Des Heilandes letzte Stunden", „Der Fall Babylons". 1839 erhielt er sogar eine Einladung nach England, wo er in Norwich sein Oratorium „Des Heilands letzte Stunden" aufführte. Dasselbe erregte hier so grosse Sensation, dass man ihn aufforderte, für das nächste Musikfest ein ähnliches zu componiren. So entstand 1842 „Der Fall Babylons". Spohr tritt ohne Frage in Mozart's Bahnen, die er in die romantische Schule lenkte. Von seinen Oratorien haben sich „Die letzten Dinge" allgemeine Popularität errungen, und wollen wir daher einige Schönheiten derselben hervorheben. Ist Spohr doch in jeder Beziehung ein Deutscher durch und durch, wenngleich er oft zu viel ausdrücken will, zu viel an seinen Arbeiten feilt. Er ist eine Künstlernatur, der es mit der Sache Ernst ist, der eben nur der Genius eines Beethoven fehlte, um wirklich Bedeutendes zu schaffen.

Der Dichter dieses Oratoriums, dessen Text nach Worten der heiligen Schrift zusammengestellt ist, war Rochlitz. Eine lange Ouverture leitet das Ganze ein. Der I. Theil beginnt mit dem Chor: „Preis und Ehre ihm", der besonders in dem fugirten Theil (Ihm, der uns geliebet) ein Thema aufweist, welches sich dem Texte innig anschmiegt. Auch nicht übel ist das „Heilig", sowie der Chor mit Soloquartett „Heil dem Erbarmer". Die Chöre bilden den Hauptbestandtheil des Werkes. Den II. Theil leitet Spohr durch eine lange Symphonie ein; die Tonmalerei wendet er mit Erfolg an. Treffend im Ausdruck ist an einigen Stellen das Duett: „Sei mir

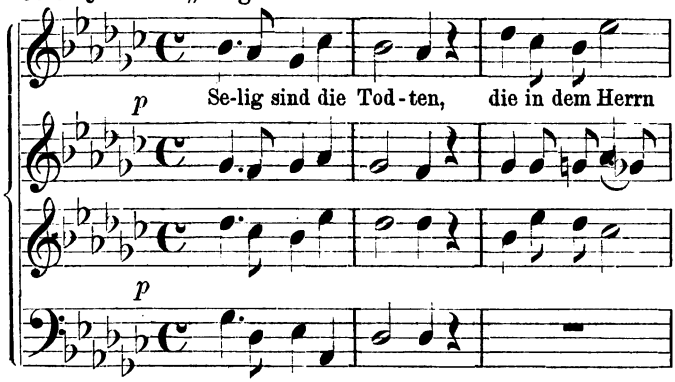
nicht schrecklich in der Noth". Jedoch schlägt er an einzelnen Stellen wieder einen zu weltlichen Ton an. Unter andern lässt Spohr die Arie: „So ihr mich von ganzen Herzen suchet", welche später Mendelssohn so treffend bearbeitet, hier vom Chor, allerdings unisono singen.



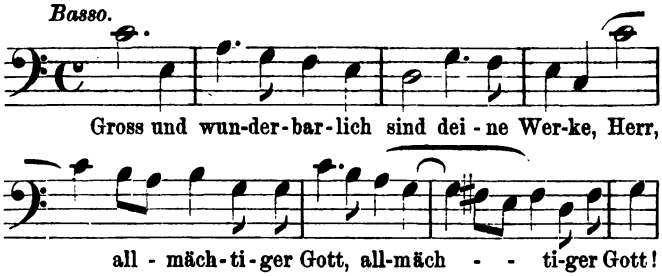
Sehr charakteristisch und lebendig gestaltet sich der Chor „Gefallen ist Babylon, die Grosse", dessen später eintretendes fugirtes Thema:



einen ernsten Chor entwickelt, der bei aller dramatischen Entwickelung den gediegenen Tonsetzer erkennen lässt. Dem in den Chor eingelegten herrlichen Satz „Das Grab giebt seine Todten", welcher sich immer mehr bis zu den Worten „sie zagen, sie beben" steigert, schliesst sich das erste Thema: „sie suchen den Tod", im Bass an. Nicht minder schön ist der folgende Chor mit dem Solo-Quartett „Selig sind die Todten":



Der Schlusschor „Gross und wunderbarlich sind deine Werke“ mit dem Thema:



der, in vielen Abwechselungen weitergehend (Solo und Chor abwechselnd), endlich ein neues Thema: „Sein ist das Reich“, entwickelt, ist in Händel'scher Grossartigkeit geschrieben und lässt uns mit Anerkennung von dem edlen Tonsetzer scheiden.

Capitel 16.

Die romantische Schule in ihrer Vollendung.
Mendelssohn-Bartholdy. — Hiller. — Gade. — Schumann.
Rubinstein. — Bruch. — Brahms.

Die neue Richtung aus dem Keime aufblühen zu lassen, war Mendelssohn vorbehalten. Derselbe, am 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren und am 4. November 1847 als Generalmusikdirector in Leipzig gestorben, war derjenige, welcher die Verbindung zwischen dem Classischen und Modernen vollständig herstellte. In geistiger Bildung auf der Höhe der Zeit stehend, durch tüchtige Musiker gebildet, durch Reisen im Urtheil geschärft, ist er in mehr als einer Beziehung ein tüchtiger Künstler. Er lernte von den Classikern und machte dieselben dem Publikum wieder zugänglich.

Alle Oratoriencomponisten nach Mozart's Zeit bis auf Mendelssohn haben das Oratorium in keiner Weise gefördert. Sie schrieben meistentheils leichte Kirchenmusiken, die Bedeutung für die Kunst nicht haben. Auch von den Componisten, die über eine bedeutendere Productions-Kraft verfügten, die aber das Oratorium immer noch in's Weltliche zogen und dasselbe des sittlichen, höheren Zweckes entkleideten, kann man nur sagen, dass sie an solchen Arbeiten ihre Zeit verschwendet haben. Die meisten Setzer nach Beethoven gehörten dieser Richtung an; deshalb haben wir auch die Namen solcher Arbeiter nicht weiter berührt; sie lassen sich bis in die neueste Zeit verfolgen. Einen Fortschritt konnte das Oratorium dadurch sicher nicht erreichen. Wirklich Neues und Originelles, im ernsten Wesen des hohen Stoffes geschrieben, kann allein nur von Bedeutung werden; jede Nachahmung aber, wenn sie an sich noch so trefflich ist, bleibt von untergeordneter Bedeutung.

Es bedurfte einer vollständigen neuen Belebung des kirchlichen Elementes, ehe auch für das Oratorium Gutes zu erwarten war, und eine solche Belebung fand durch Mendelssohn statt. Eine Reaction gegen den Rationalismus trat wieder ein. Es kam die Zeit wieder, wo man den Menschen, der im wahren Glauben sich den ewigen Wahrheiten zuneigte, nicht mehr belächelte. Gerade Schleiermacher hatte das besondere Verdienst, zu dieser neuen Zeit übergeleitet zu haben. So verlor der Rationalismus seine bedenkliche Bedeutung. Die Gestalten der Bibel erstanden von neuem; ihnen wandte das Volk sein Interesse wieder zu. Und so sehen wir denn eine Zeit mit Mendelssohn kommen (wir sagen absichtlich nicht durch Mendelssohn), die auch für die Kirchenmusik neues Leben schaffte. Beförderte er doch die Kirchenmusik, indem er selbst viele Psalmen, Cantaten etc. schrieb. Trug er doch auch einen geringen Theil dazu bei, dass die verlassenen Orgelbänke wieder besetzt wurden und das moderne Orgelspiel gepflegt wurde. Wenn schon durch die Wiederbelebung des Christenthums die Heldengestalten der Bibel dem Volke in neuem Glanze erschienen, so führt uns Mendelssohn durch seinen „Paulus“ den genialsten Apostel, durch seinen „Elias“ den populärsten Propheten, durch seinen

„Christus" den göttlichsten Menschen, den menschlichsten Gott vor. So ist Mendelssohn der Mann gewesen, der durch diese Werke auch den Geist für ernste Musik wieder in die gebildeten Kreise trug. Denn als sein „Paulus" fertig war, zündete derselbe an allen Orten, so dass selbst Dilettantenchöre sich bildeten und denselben einübten; und so wurde hierdurch die ernste Musik wieder Gemeinheit des ganzen Volks. Wir haben mit dem Auftreten Mendelssohn's einen Aufschwung für ernste Musik zu constatiren, wie er seit der Reformation nicht mehr vorhanden war. Betrachten wir ihn also etwas genauer; denn er verdient es.

In seinen Oratorien suchte er Bach'sche Innigkeit mit Händel'schem Glanze zu vereinen. Jedoch noch mehr als Händel folgt er Bach; denn von Händel unterscheidet er sich vor allen Dingen dadurch, dass er seine Texte auf andere Grundlage setzt und in Folge dessen auch anders behandeln muss. — Gleich wie die besten Oratoriencomponisten der Neuzeit, Kiel, Liszt etc., so nimmt auch er nicht solche Texte des alten Testaments, die die alte Judenverherrlichung repräsentiren; sondern seine Absicht war, das Christenthum in hellen Glanz zu stellen, indem er das Widerstreben der Juden, ihren Fanatismus gegen die Glaubenslehre der christlichen Kirche und das starre Element des mosaischen Gesetzes zur Anschauung bringt. Um dies zu erreichen, musste der Text anders gestaltet, mussten auch die musikalischen Mittel anderer Art sein. Auch Mendelssohn bedient sich im „Paulus" mit Recht fast allein des Bibelwortes, der Sprüche des alten und neuen Testaments. Ueber den Text zum „Paulus" sagt Hand:[26]) „Wir sehen zwei Oratorien, „Stephanus" und „Paulus", durch äusseren Zusammenhang verbunden, und Paulus, der als Held in seiner Thatkraft den Kampf mit sich und der Welt bestehen soll, geht durch eine Reihe von Bedrängnissen hindurch, umgeben von Gefährten von fast gleicher Würdigkeit, ohne überall als der Centralpunkt der dramatischen Einheit zu erscheinen".

Wir halten dies nicht für richtig. Es dient der Vorgang mit Stephanus nur zur Ergänzung des Folgenden. Der Saulus würde lange nicht in solchem grausigen

[26]) Aethestik der Tonkunst B. II S. 576.

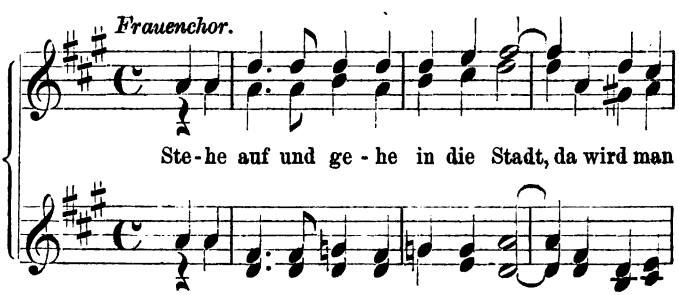
Lichte erscheinen, wenn man nicht kurz vorher der Steinigung eines Märtyrers beigewohnt hätte. Mendelssohn folgt Bach weiter, indem er dessen Choral adoptirt, und wir halten dies für einen bedeutenden, höchst glücklichen Griff von ihm, dessen er sich bediente, indem er das lutherische Kirchenlied hier wieder einführte. Oder ist der Choral z. B. an folgenden Stellen nicht angebracht? Nachdem die Gemeinde der Gläubigen den Chor: „Herr! die Heiden lehnen sich wider dich auf, sieh an ihr Drohn und gieb deinen Knechten dein Wort" gesungen, folgt: „Allein Gott in der Höh'"; als Stephanus gestorben, singt dieselbe: „Dir, Herr, will ich mich ergeben", und, nachdem Saulus zum Paulus geworden und die Gemeinde den Chor singt: „Mache dich auf! werde Licht!" folgt der Choral: „Wache auf!" Gerade an all' diesen Stellen ist der Choral, der Chorgesang nicht Selbstzweck, ein äusserlich contrastisch wirkendes Effectmittel, sondern die Quintessenz der vorhergehenden Betrachtungen, Reflexionen; er ist so zu sagen der Complex aller Einzelstimmen, die Polyphonie der Stimmung, eine Zusammenfassung aller Lichtreflexe; er ist das „Ja" und „Amen" der dadurch abgeschlossenen Episoden. So hatte Mendelssohn das, was Bach nicht für unschön und für wirksam hielt, von Neuem eingeführt.

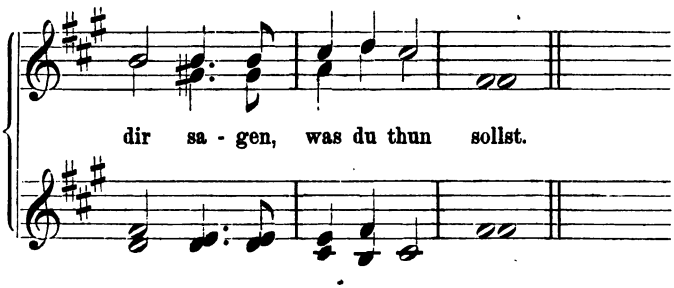
Der „Paulus" selbst beginnt mit einer Ouverture, und diese wieder mit dem Choral: „Wachet auf!" Ihm schliesst sich ein bewegter symphonischer Satz an, durch dessen contrapunktische Verwebungen die Melodie des Chorals hin und wieder deutlich hervorklingt. So steht die Ouverture im Zusammenhange mit dem Ganzen, indem nämlich dieselbe durch den eingeflochtenen Choral die Erwartung Pauli, seinen Seelenkampf, sowie den Sieg der christlichen Kirche zeigt.

Schon der Eingangschor: „Herr! du bist unser Gott und die Heiden lehnen sich wieder dich auf", der in vollendeten polyphonen Tonmassen sich fortbewegt, zeigt uns das Ringen der ersten Christengemeinde, ihre Gefahren, aber auch ihre Freudigkeit an Gottes Lehre. Dieser Freudigkeit folgt das Lob- und Danklied: „Allein Gott". Die folgenden Recitative zeigen in kurzen Umrissen, wie Stephanus vor den Rath geschleppt wird und leiten zum Chor über: „Dieser Mensch hört nicht auf, zu reden Lästerworte". Der kurzen Ver-

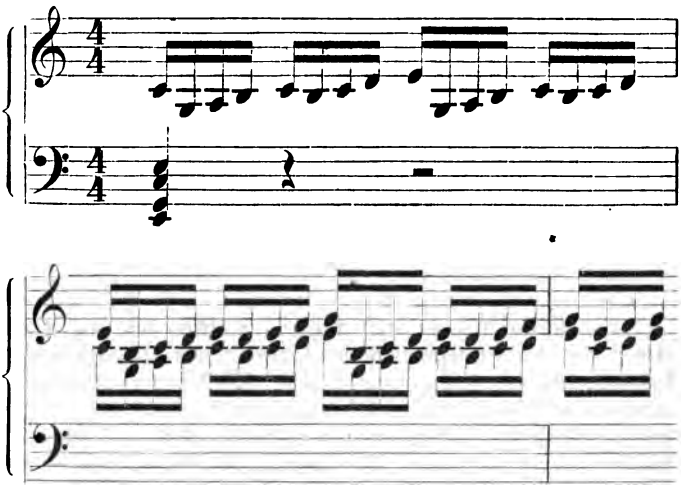
theidigung des Stephanus folgt der Chor: „Weg, weg mit dem“. Hier legt Mendelssohn die Arie ein: „Jerusalem“; ihr folgt ein kurzes Recitativ, welches das Toben der fanatischen Menge angiebt. Es folgt dann der Chor: „Steiniget ihn“. Das Ganze entwickelt sich bis hierher knapp und kurz; nichts Schleppendes, den Gang der Erzählung und der Handlung Hinderndes. Eins folgt dem Andern in richtiger Weise; das Ganze wieder steigert sich von Chor zu Chor. Immer dramatischer gestalten sich die Chöre, immer fanatischer wird die Menge. Der Fanatismus erreicht seine Höhe im letzten Chore. Wir wollen nicht weiter auf die Schönheiten des Einzelnen eingehen. Mendelssohn hat Bach mit Eifer und Erfolg studirt. Das Ganze ist ein Muster der Exposition. Nachdem nun Stephanus noch in seliger Verzückung der Menge zuruft: „Herr Jesu, nimm meinen Geist auf!“ singt der Chor nach der Melodie „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ den Text: „Dir, Herr, dir will ich mich ergeben“. Der Chor: „Siehe, wir preisen selig“, (der Grabgesang für Stephanus), schliesst den Abschnitt würdig ab. Gerade durch diesen Chor tritt der moderne Oratorienstyl deutlich zu Tage.

Ein Recitativ schildert nun Saulus Morden; er selbst wird durch ein Solo „Vertilge sie“ eingeführt. Wie charakteristisch kennzeichnet auch hier die Begleitung die Wildheit des Saulus. Während er nach Damaskus zieht, folgt die liebliche Arie: „Der Herr vergisst die Seinen nicht“. Ein einfaches Recitativ schildert jetzt die Erscheinung Christi. Um den Glanz der Worte Christi zu erhöhen, singt ein einfacher Frauenchor Jesu Worte.





Es würde uns zu weit führen, wollten wir an der Hand der Orchesterpartitur nachweisen, wie Gesang und Instrumentirung in einander greifen. Ein leiser Orchestersatz steigert sich allmählich zum grandiosen Fortissimo, und alsdann beginnt der Chor „Mache dich auf, werde Licht", ein Chor, der die Macht des Wortes Gottes jedem Zuhörer empfinden lässt. Ihm folgt der Choral „Wachet auf", a capella im Anfange, später von der Posaune des Weltgerichts unterbrochen. Auch dieser Choral bildet einen und zwar hier imposanten Abschluss. Paulus Bekehrung ist vollendet; die Arie „Gott sei mir gnädig" und „Ich danke dem Herrn" zeigen dies an. Der Chor „O, welch eine Tiefe" schliesst den I. Theil ab. Nachdem ein Chor den II. Theil eingeleitet und ein Duett zwischen Paulus und Barnabas gesungen ist, folgt der Chor „Wie lieblich sind die Boten", ein unendlich lieblicher, sanfter Chor. Ihm schliesst sich das Andante (Sopran) „Lasst uns singen" würdig an, während die folgenden Chöre „So spricht der Herr" und „Ist das nicht, der zu Jerusalem" nun von neuem die aufgeregte Menge uns vorführen. Wie schön erhebt sich zwischen diesen Worten der Choral „O Jesu Christe, wahres Licht" als Fürbitte der Christen. Das Kirchenlied hat sicher hier seine berechtigte Stelle. Ein neuer Abschnitt beginnt, Paulus verlässt die Seinen und wendet sich zu den Heiden. Merkwürdig und besonders charakteristisch gestaltet sich der Chor „Die Götter sind Menschen geworden". Denselben hält Mendelssohn homophon; Melodie und Einfachheit des Satzes kennzeichnen hier den Tempeldienst der Griechen, während die sich in die Höhe bewegenden Violinen den auflodernden Hass der Heiden gegen die Apostel andeuten.



Der folgende Opferchor: „Seid uns gnädig, hohe Götter“ zeigt uns in Bezug auf Instrumentation ein wahres Meisterstück, indem die den Gesang umspielenden Stimmen den Gang und die Lust der heidnischen Opferung veranschaulichen. Um so mehr sticht gegen diesen sinnlichen Chor die Strafrede Pauli ab, welcher in dem Chor „Unser Gott ist im Himmel“, den die Gemeinde der Gläubigen anstimmt, endigt. Hier zeigt Mendelssohn durch Anwendung des ernsten polyphonen Styls den Unterschied zwischen Christen- und Heidenthum, und in diesem Chor singt später der zweite Sopran den Choral „Wir glauben all an einen Gott“, und gerade die Einflechtung des Chorales in diesen Chor macht denselben zu einem Meisterstück im ganzen Werke. Noch einmal verbinden sich Heiden und Juden gegen die Apostel in dem Chor „Hier ist des Herrn Tempel“, und nachdem noch die Juden angerufen werden, „Ihr Männer von Israel, helft“, schreien die empörten Massen: „Steiniget ihn“. Wie wunderbar wirkt nun die sich anschliessende Arie „Sei getreu“. Die Zeit, wo Elend und Trübsal über Paulus kommen, ist nahe. Obgleich die Gemeinde ihn anfleht, zu bleiben, geht er doch nach Jerusalem, betet aber zuvor mit den Seinen zum letzten Male. Der Chor „Nicht aber ihm allein, sondern Allen“ schliesst das Ganze glänzend ab. Die Declamation in den Solis

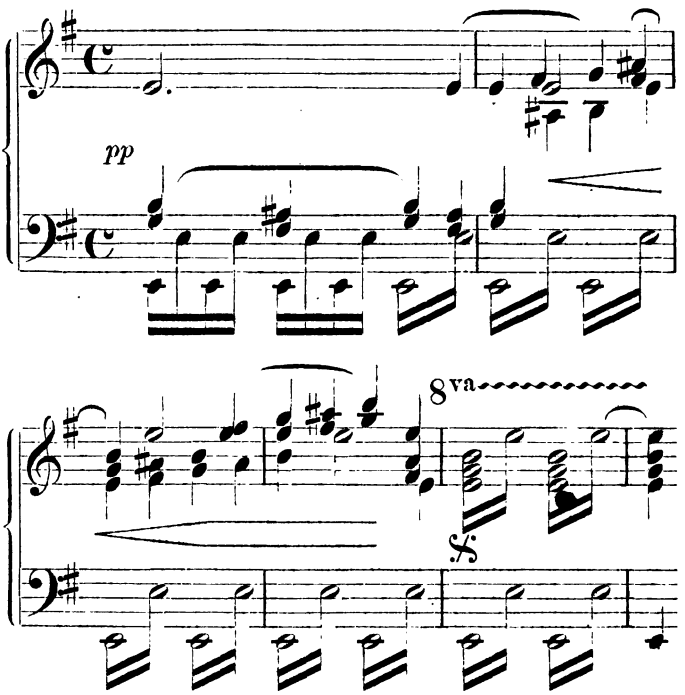
ist eine edle. Die Melodien sind aus dem Texte hervorgegangen, und obgleich oft lieblich, doch ernst. Der Choral selbst ist an passender Stelle eingelegt. Das Orchester endlich ist nach moderner Weise um das Ganze gruppirt, niemals überladen, stets ausdrucksvoll wirkend. Wenn das Epische und Lyrische im „Paulus" sich nicht immer strenge scheidet, so wollen wir deshalb doch das schöne Werk nicht bemängeln; denn die gigantische Kunst eines Bach und Händel ist nur wenigen Sterblichen verliehen. Möge man deshalb lieber die Schönheiten eines Werkes hervorholen, als wegen geringer Fehler die Schönheiten zu vergessen suchen. Der „Paulus", am 21. Mai 1836 zuerst auf dem Düsseldorfer Musikfest aufgeführt, ist das grösste Werk des Componisten. Sein „Elias" und sein Bruchstück „Christus" treten hiergegen zurück. Der „Elias" konnte sich an und für sich schon nicht so gut entwickeln, wie der „Paulus", da er eben ein zusammengesetztes Stück ist, eine ernste Folge von mehreren Bildern. Der Text ist allerdings nach Stellen der Bibel zusammengesetzt; Mendelssohn versucht der Geschichte des Elias einen Zusammenhang zu geben; das ist aber schwer. Es kam Mendelssohn darauf an, die in Elias vorhandene göttliche Kraft zur Anschauung zu bringen. — Dramatische Entwickelungen sind genug vorhanden; sie bilden aber kein Ganzes, sondern mussten aneinander gefügt werden. Es liesse sich hier noch Vieles anführen, um zu zeigen, wie schwer es war, Elias in ein gewisses Ganze zu fügen. Man muss eben bewundern, was Mendelssohn aus diesem Flickwerk gemacht hat.

Ein kurzes Recitativ des Elias verkündet, dass diese Jahre nicht Regen kommen werde, eine grossartige Ouverture folgt; im leisen Piano beginnt das Fugenthema, andere Stimmen setzen ein, gehen alsdann in Terzengänge über und der Chor folgt: „Hilf, Herr, willst du uns denn gar vertilgen", dessen chromatisches Hauptmotiv: „Die Ernte ist vergangen" sich immer mehr steigert und ein Bild der Verzweiflung giebt. Während das Orchester in stossenden Accorden begleitet, hört man die Frage: „Will denn der Herr nicht mehr Gott sein"? Einem Recitativ folgt ein Duett: „Herr, höre unser Gebet", den Chor durchbrechend. Nachdem Mendelssohn so das Ganze eingeleitet, tritt Obadjah auf,

zur Bekehrung auffordernd durch die Worte: „So ihr mich von ganzem Herzen suchet“. Der nun folgende Chor, wo Israel nichts mehr hofft: „Aber der Herr sieht es nicht“ ist meisterhaft im Contrapunkt. Das Motiv ist trefflich. Mitten in den Chor tritt mit den Worten: „Denn ich, der Herr, dein Gott“ ein choralartiger Satz ein, und unter den Worten: „Und thue Barmherzigkeit“ verschwindet die strenge Behandlung, ein lieblicher Chorsatz beginnt und schliesst das Ganze. Jetzt folgt das Engel-Quartett, wodurch Mendelssohn uns zeigt, dass er besonders versteht, das Erhebende, Zuversichtliche zu schildern; es beschliesst den ersten Abschnitt.

Alsdann folgen die Vorgänge im Hause der Wittwe; die späteren Baalschöre sind Meisterstücke, ebenso Elias Gebet und der einsetzende Chor: „Wirf dein Anliegen“, der dramatische Chor: „Das Feuer fiel herab“ mit dem choralartigen Schluss: „Der Herr ist Gott“. Von feiner Charakteristik ist ferner die Arie des Elias: „Ist nicht des Herrn Wort“, nach welcher das folgende Arioso: „Wehe ihnen“ wie Balsam wirkt. Der Schlusschor: „Dank sei dir, Gott“ schliesst den I. Theil.

Der zweite Theil gestaltet sich weniger dramatisch. Nachdem Elias in die Wüste geflohen, hört jegliche Handlung auf. Um trotzdem die Sache in Spannkraft zu halten, hat Mendelssohn den weiteren Inhalt der Geschichte dem Chor übertragen. Ein glänzendes Tonbild folgt dem andern, so dass man Langeweile nicht verspürt. Die betrachtende Arie: „Höre Israel“ leitet den II. Theil ein. Ihr folgt der Chor: „Fürchte dich nicht“ mit dem fugirten Mittelsatz: „Ob Tausend fallen zu deiner Seite“. Eigenthümlich gestaltet sich nun der Rachegesang zwischen der Königin und dem Priesterchor; derselbe löst sich auf in den fanatischen Chor: „Wehe ihm, er muss sterben“. Elias flieht und singt die Arie: „Es ist genug“. Er entweicht; die Engel erscheinen und singen (3stimmiger Frauenchor): „Hebe deine Augen auf“: Dem Terzett schliesst sich der Chor an: „Siehe, der Hüter Israels“ mit effectvoller Triolenbegleitung, ein Meisterstück der Phantasie und lyrischen Stimmung. Elias, noch nicht ruhig, wird noch einmal durch den Engel getröstet: „Sei stille dem Herrn“, übergehend in den kurzen Chorsatz: „Wer bis an's Ende beharret“. Nun erscheint ihm der Ewige:



Leise beginnen die Stimmen, schwellen immer mehr an und bereiten auf die Ankunft Gottes vor. Dieser Chor: „Der Herr ging vorüber“ gestaltet sich dramatisch; auch die Begleitung wird den Worten charakteristisch angepasst, und nach den Worten: „Und nach dem Feuer kam ein stilles sanftes Sausen“ tritt die melodische, liebliche, anmuthige Bewegung in den Vordergrund. Der Herr naht sich, und die Erzengel stimmen das doppelchörige „Heilig“ an. Auf Gottes Gebot kommt Elias wieder, welches der Chor anzeigt durch die Worte: „Und der Prophet Elias brach hervor“. Auf die Worte: „Und da der Herr ihn wollte gen Himmel holen“, schliesst C-dur ab und setzt plötzlich in A-dur ein. Die Begleitung steigert sich zu schnellen Triolen und kennzeichnet das Kommen des feurigen Wagens; dieselbe wächst allmählich zum grössten Donner an und schliesst so ab, indem der Chor singt: „Im Wetter fuhr er gen

Himmel". Nun folgt die treffliche Arie: „Dann werden die Gerechten leuchten", sowie der Chor: „Aber einer erwacht von Mitternacht", das Quintett: „Wohlan, alle, die ihr durstig seid", welches besonders der christlichen Liebe gegenüber den Eifer des Propheten zur Anschauung bringt. Der Schlusschor: „Alsdann wird euer Licht" schliesst das Ganze. Das Gesammturtheil über den „Elias" ist kurz: der musikalische Bau deckt vollkommen die Mängel in der Anlage des Textes. Bemerken wollen wir noch, dass Mendelssohn im „Elias" keinen Choral gebraucht; derselbe war im Mosaismus nicht denkbar; wohl aber vertritt er das Kirchenlied durch seine choralartigen Sätze, die er hier mit Erfolg anwendet. Was nun die Chöre anbetrifft, so ist hier ein Fortschritt zu constatiren, indem er sie mehr concentrirt und abgrenzt als im „Paulus".

Noch wenige Worte über seinen „Christus" wollen wir hier folgen lassen. Derselbe liefert den Beweis, dass Mendelssohn sich in seinen Arbeiten an Seb. Bach sicher anlehnte. Auch er wollte das Leben Jesu hier in ähnlicher Weise zusammenfassen, wie Bach in der Passion und Weihnachtsmusik. Den Text nahm er nach der Bibel, die Chöre der Juden ähnlich wie in der Passion; der Evangelist bediente sich der Recitativform.

Leider konnte er den „Christus" nicht vollenden; so ist derselbe eben nur ein Fragment geblieben. Jedoch wagen wir zu behaupten, dass er diese Aufgabe sicher zu unserer und aller Befriedigung gelösst hätte. Denn Mendelssohn war ein Mann, der nicht stehen blieb, sondern stets weiter strebte. Jedenfalls aber ist er derjenige gewesen, welcher das classische Oratorium in moderne Bahnen zurückgeführt hat und sich aller modernen Kunstmittel bediente, nicht, um dasselbe zu modernisiren, wohl aber seiner Zeit gemäss würdig auszustatten. Das ist sein unbestrittenes Verdienst.

Mendelssohns bedeutende Persönlichkeit wirkt auch nach seinem Tode fort, und gerade nicht nur durch seine Gesinnungsgenossen und Freunde, sondern auch durch seine Schüler. Es bildete sich nämlich eine bestimmte Anzahl Männer, die seinen Styl als Muster nahmen und unter den Einfluss seiner Bestrebungen standen. Solche Männer waren z. B.: N. W. Gade (geb. 1817 zu Copenhagen, einer der begabtesten Tondichter

der Gegenwart und einer der tüchtigsten Vertreter der romantischen Schule, schrieb das Ossian'sche Gedicht „Comala", Cantate für Soli, Chor und Orchester, „Erlkönig's Tochter", Ballade, „Frühlingsphantasie" für vier Stimmen und Orchester, das Oratorium „Die Kreuzfahrer". Hat Letzteres auch mehr die Form einer grossen Cantate, so brauchen wir uns doch nicht zu scheuen, es unter die Oratorien aufzunehmen; denn der Schönheiten, die dieses Werk aufweist (Chor der Geister der Finsterniss, Pilgermarsch, Chor der Sirenen: „Vor Jesu Grab der Sarazenen Wuth") sind viele), Ferdinand Hiller, Rietz (geb. 1812), David (geb. 1810), Verhulst (geb. 1816, schrieb ein Requiem, Psalme), Reinecke (geb. 1824), Meinardus, Engel (geb. 1816, schrieb das Oratorium „Bonifacius"), A. B. Marx (der bedeutende Theoretiker, geb. 1799, gest. 1866, schrieb die Oratorien: „Moses", „Nahid und Omar") und andere.

Einer derselben, Hiller, am 14. October 1811 zu Frankfurt a. M. geboren, schrieb 1838 das Oratorium: „Die Zerstörung Jerusalems", ferner eine grosse Cantate: „Israel's Siegesgesang", aus welcher wir nur das schöne Terzett (Sopran I und II, Alt): „Die mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten" hervorheben wollen. Hiller zeigt schon in dieser Cantate, dass wir ohne Zweifel einen bedeutenden Tonsetzer vor uns haben. Sein Oratorium „Saul" ist nicht ohne Bedeutung. Es würde uns hier zu weit führen, wollten wir dasselbe analysiren. Bemerken wollen wir nur, dass der Text viel zu gedehnt, die Chöre selbst viel zu lang. Es fehlt dem Text ausserdem an religiösem Charakter, was bei einem biblischen Stoffe sehr störend hervortritt. Der Text ist jedenfalls mit Schuld, dass die Musik nicht bedeutender wurde und ihr namentlich jene Tiefe und Erhabenheit fehlt, die dem kirchlichen classischen Oratorium eigen sein muss. —

Treffliche Begabung, Phantasie, Erfindung, technische Meisterschaft zeichnen auch Mendelssohn vor vielen anderen Oratorien-Componisten aus; viele der jetzt lebenden sind Nachfolger seiner Schule.

Mendelssohn's Bedeutung für das Oratorium liegt auch noch darin, dass er Bach und Händel aus dem Schutte hervorzog. Durch ihn wurde das Oratorium populär; durch ihn wurden die classischen Ausgaben angeregt, so dass die beispiellos billigen Ausgaben der älteren Meister auch unter das Volk drangen.

So bildete sich durch und mit Mendelssohn die romantische Schule immer weiter aus, und haben wir diese als eine Fortsetzung der älteren anzusehen. Der Schlendrian und die handwerksmässige Schablone wurden beseitigt und Poesie in die Töne gebracht. Durch das Studium der Classiker, durch seine allseitige geistige Bildung dazu befähigt, vertritt Mendelssohn diese Richtung, so dass die geistige Durchdringung der Stoffes eine Hauptbedingung dieser Richtung wird. Bahnbrechend für die Entwickelung der Concertcantate wird Mendelssohn durch seine „Walpurgisnacht", indem er in derselben das lyrische und dramatische Element mit Geschick vereinigt. Jedoch muss das lyrische Element in dieser oratorischen Form vorwiegend sein, da die Handlung dem Hörer nur durch das Textbuch veranschaulicht werden soll. Durch dieses weltlich romantische Oratorium, wenn wir uns dieses Ausdrucks bedienen dürfen, bahnt Mendelssohn Schumann's „Paradies und die Peri" an.

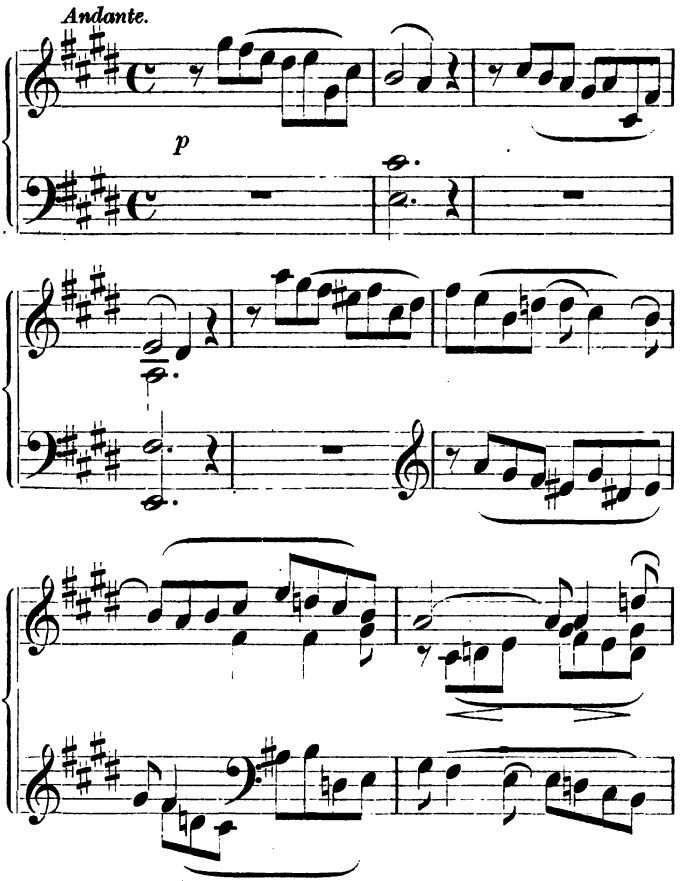
Einer der geistvollsten Männer dieser Richtung, der neben Mendelssohn am meisten Einfluss auf die heutige Musikrichtung ausgeübt hat, ist Robert Schumann. Sein Verdienst ist es, die innere Tonwelt zum allgemeinen Bewusstsein emporgehoben zu haben. — Wie sich später von der romantischen Richtung die neuromantische abzweigt, indem sie den organischen Zusammenhang der Musikformen freier gestaltet, ist genügend bekannt.

Robert Schumann, am 8. Juni 1810 zu Zwickau geboren, schuf Symphonien, Messen, ein Requiem, die Oratorien „Paradies und die Peri", „Der Rose Pilgerfahrt". Wir sagten schon oben, dass das Oratorium wegen seiner neuen Gestaltung sich immer mehr anschickte, ganz in den Concertsaal hinüber zu wandern. Ein solches Concertoratorium, welches an die Stelle des früheren Kirchenoratoriums trat, war Schumann's Werk: „Das Paradies und die Peri". In demselben gelangt Schumann's Individualität, seine Innigkeit und Zartheit zum höchsten Ausdruck. Ebenso bedeutend, wie Mendelssohn's „Paulus" für das neue Oratorium wurde, ebenso Epoche machend war Schumann's „Paradies". Der geistreiche, schwungvolle Text gab dem Componisten Gelegenheit, seine reiche Phantasie entfalten zu können. Namentlich erhält die Oratorienform durch dies Werk

eine Verbesserung, indem Schumann die consequente und monotone Folge von Recitativen und Arien beseitigt. Dies war wieder ein wesentlicher Fortschritt. Schumann und Mendelssohn ergänzen sich beide in der Reform des Oratoriums; Mendelssohn giebt dem neuen Oratorium den äusseren Glanz, Schumann ist tiefer; Mendelssohn ist der Mann des Ausdrucks, Schumann der der Innigkeit. In wie weit Schumann durch Mendelssohn beeinflusst wurde, nachzuweisen, würde uns hier zu weit führen. Schumann's zweites Oratorium „Der Rose Pilgerfahrt" erreicht das erste Oratorium nicht mehr. Trotz vieler schöner Details ist es doch eine schwächere Arbeit. Es lag wahrscheinlich daran, dass er zu viel schrieb. Schumann's Musik zu Byron's „Manfred", ebenfalls ein bedeutendes Werk, gehört nur zum Theil hierher. Schumann's Grösse beim Oratorium lag in der Tiefe seines geistigen Inhalts. Dass auch seine Instrumentation den Fortschritten der Neuzeit angemessen war, wer würde das bezweifeln?

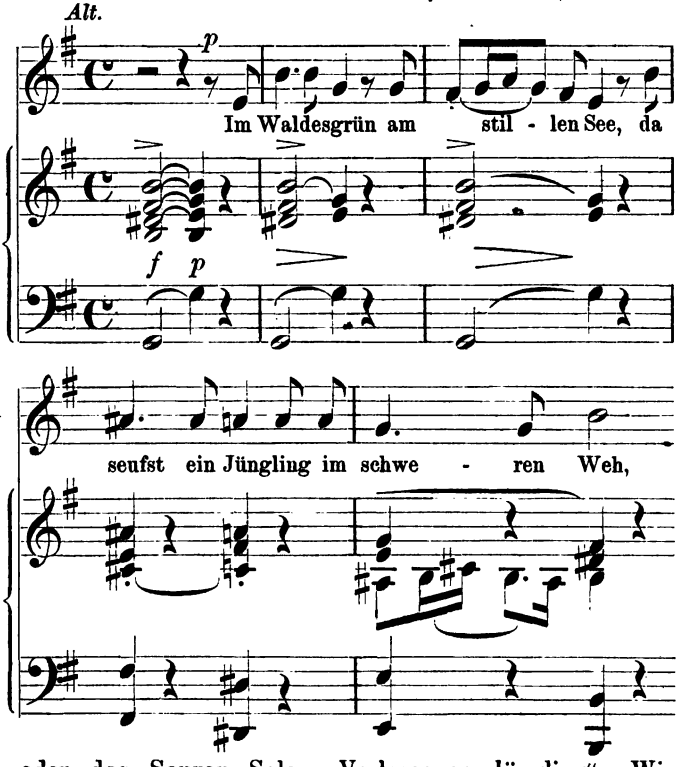
Schon der persisch-arabische Text zu Schumann's „Paradies und die Peri" zeigt uns, dass dasselbe vollständig weltlicher Natur war; es ist phantastisch, wie es eben dem Charakter des Morgenländers entspricht. Die Charakteristik der Peri ist gut durchgeführt, ebenso die anderen Charaktere; doch fehlt es manchmal an straffer Einheit. Das Ganze zerfällt in einzelne Theile, die nur äusserlich durch die Geschichte der Peri zusammengehalten werden. Auch hier haben wir eine Mittelgattung zwischen kirchlichem Oratorium und Oper, wie sie Giesebrecht schon anstrebte, Mendelssohn schon einführte, eine Gattung, die, wenn sie an uns herantritt, wie Schumann sie componirt, stets ihre Berechtigung haben wird. Das moderne weltliche Concert-Oratorium war demnach durch Mendelssohn's „Walpurgisnacht" und durch Schumann's „Paradies und die Peri" vollendet. Dies letzte Werk ist in jeder Hinsicht bedeutender als Schumann's Oratorium „Der Rose Pilgerfahrt". — „Das Paradies und die Peri" zeigt uns Schumann in seinem glänzendsten Lichte. Seine Individualität, seine schwärmerische Innigkeit und Zartheit gelangen in diesem Werke vorzugsweise zur Anschauung. Auch in formeller Hinsicht schreitet Schumann hier fort, indem er die alten, oft unerträglichen Recitative fast beseitigt. Werfen wir einen kurzen Blick auf die Musik dieses Werkes.

Wir können nur wenige Beispiele anführen, um die Schönheiten dieses Werkes in's helle Licht zu stellen. Ein zartes Andante leitet das Ganze ein. Schon die ersten Tacte verrathen eine schwärmerische Musik:

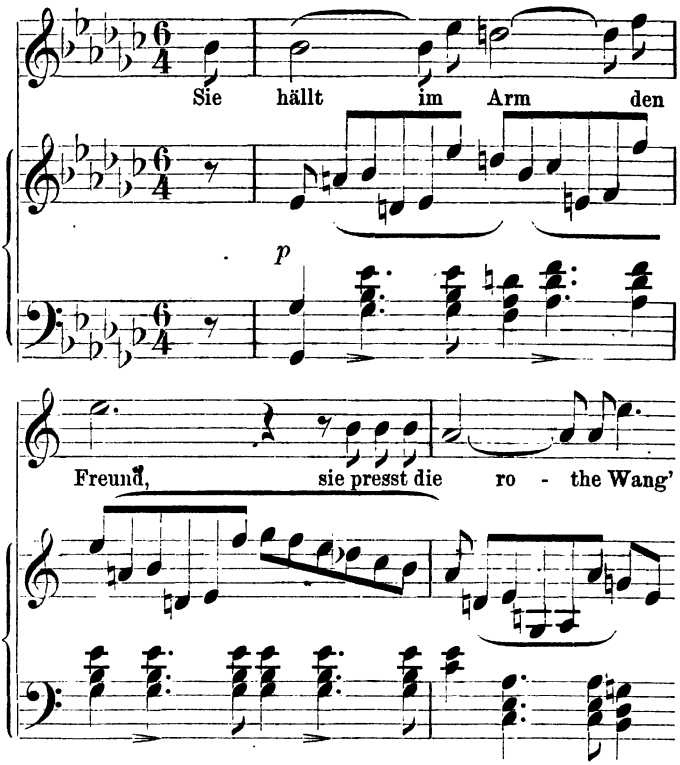


Wenn wir die Musik weiter verfolgen, so sehen wir, dass eine wirkliche Personificirung der einzelnen handelnden Charaktere gar nicht nöthig war, da fast jeder einzelne sich in Gefühlsergiessungen ergeht, die sich auf diese Person selbst beziehen. Trotzdem verleiht er seinen Personen epische Breite. Dass er das

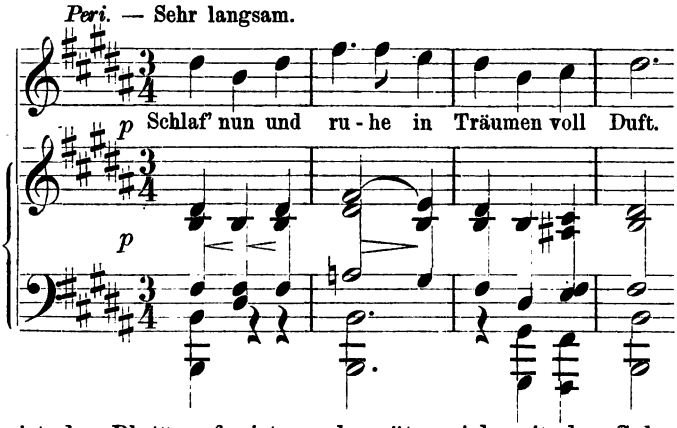
sicher verstand, zeigen uns seine Balladen. Und dies Oratorium behandelt ja eine indische Sage in balladenmässiger episch-lyrischer Weise. Mit prachtvollen Farben malt Schumann das Ganze aus und führt uns ein glänzend colorirtes Bild vor. Der ganze Inhalt des Textes lag Schumann's Wesen so nahe, dass wir keinen Componisten wüssten, der jenes Werk so hätte componiren können, wie eben Schumann. — Wie tief empfunden ist z. B. das Alt-Solo: „Im Waldesgrün am stillen See":



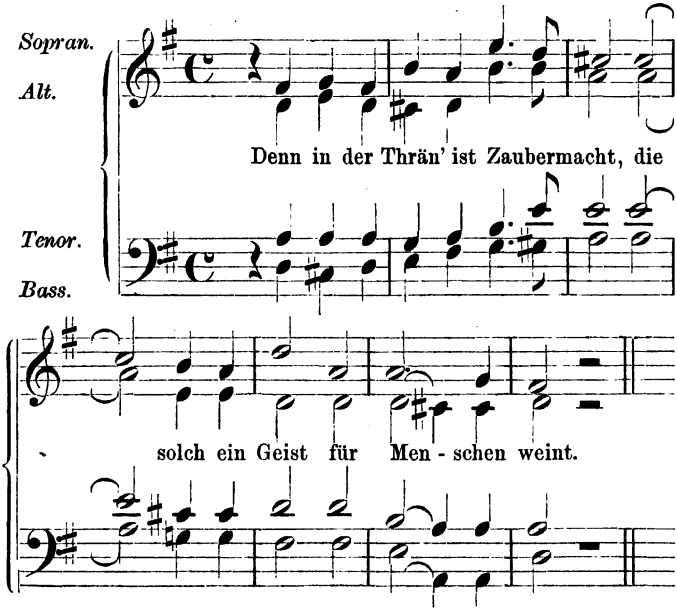
oder das Sopran-Solo: „Verlassener Jüngling". Wie charakterisirt die Begleitung den Text zum Tenor-Solo: „Doch sieh, wer naht dort leise schleichend dem melancholischen Gebüsch"; wie sind in derselben Arie Melodie, Text und Begleitung so unzertrennlich in den Worten: „Sie hält im Arm den Freund":



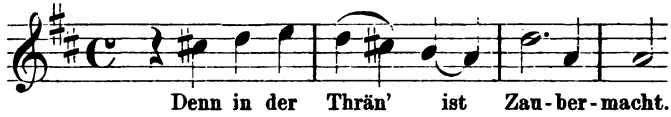
Wenn man solche meisterhafte Behandlung des Stoffes sieht, wer wollte da nicht den Componisten bewundern. Wie entzückend ist die Arie der Peri: „Schlaf nun und ruhe in Träumen voll Duft", welche sie singt, als die Jungfrau gestorben (siehe umstehend):
Dieselbe Melodie benutzt der sich anschliessende Frauenchor, der, im leisesten Pianissimo gesungen, mit Triolenbegleitung versehen, an und für sich schon ein Meisterstück in der Behandlung ist. Die Frauenchöre versteht Schumann zu setzen; davon zeugt gleich der folgende Chor der Houris, mit welchem der III. Theil beginnt. Nicht minder schön sind die grossen Chöre, von welchen wir als vortrefflich folgenden anführen: „Heilig, heilig ist das Blut, für die Freiheit verspritzt vom Heldenmuth", welcher im Mittelsatz die Fuge: „Denn heilig



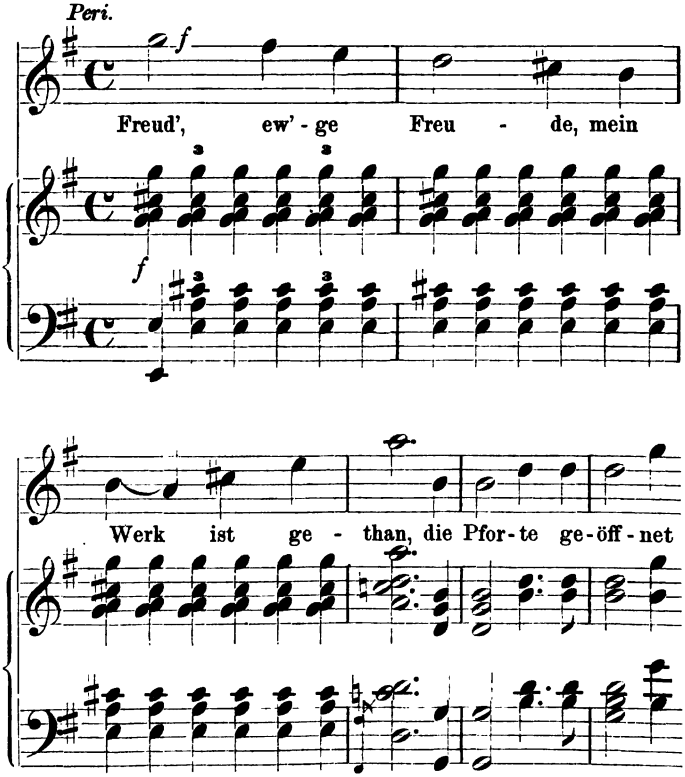
ist das Blut" aufweist, auch später sich mit den Solostimmen der Peri's verbindet und in seiner ganzen Anlage zeigt, wie Schumann es sehr wohl verstand, einem Chor die nöthige Breite zu geben. Ebenso schön ist der Chor der Genien des Nils, bei welchem namentlich die Begleitung musterhaft auftritt. Sehr entzückend ist das Soloquartett: „Denn in der Thrän' ist Zaubermacht",



welches in der zweiten Wiederholung folgenden fugirten Einsatz hat:



Wie feierlich ist ferner der Chor mit dem Soloquartett: „O heil'ge Thränen inn'ger Reue", wie erhebend der Schlusschor mit Solo: „Freud', ew'ge Freude", der von dem Solo der Peri also eingeleitet wird:



Wenn wir bedenken, dass der ganze Zauber des Schumann'schen Geistes in jenes Werk gegossen ist,

bedenken, dass dasselbe mit allen instrumentalen Effecten der modernen Instrumentation versehen ist, so werden die gegebenen Proben sicher genügen, um dem Werke Freunde zu erwerben.

Sein zweites Oratorium: „Der Rose Pilgerfahrt", ein Märchen nach einer Dichtung von Moritz Horn, steht schon hinter dem vorhin besprochenen Werke bedeutend zurück. Er versuchte, diesen Stoff episch zu behandeln. Allerdings enthält auch dies Werk viele musikalische Momente; aber der ganze Stoff ist für die epische Behandlung wenig geeignet. Der ganze Text ist eine Allegorie, oft in dem Verlaufe sehr gewöhnlicher Natur. Die Consequenzen, welche man aus diesem Stoffe zieht, sind geradezu unwahr, so dass der ganze Text, selbst wenn Schumann ihn lyrisch behandelt hätte, doch für einen so begabten Componisten lange nicht werthvoll genug war. So war schon der Text mit die Ursache, dass das ganze Werk nur eine schwächere Reproduction vom „Paradies und die Peri" wurde. Der Inhalt ist zu unbedeutend, so dass Schumann selbst durch allen Schwung der Melodie ihn nicht zu heben vermag. Es liessen sich ja trotzdem noch viele schöne Einzelheiten aus diesem Werke hervorheben; aber Neues und Bedeutendes hat er mit diesem Werke nicht mehr geschaffen. Auch dieses Werk enthält noch viele bedeutende musikalische Züge; die Mängel in der Darstellung treten aber doch hin und wieder hervor.

Trotzdem ist sicher, dass Schumann dem weltlichen Concertoratorium einen Platz für alle Zeiten gesichert hat. — Der Einfluss Schumann's zeigt sich in der Folge deutlich darin, dass seit dieser Zeit die Musikwissenschaft einen bedeutenden Aufschwung nahm. — Es lässt sich ferner nicht verkennen, dass eine ganze Reihe mehr oder weniger bedeutender Männer in seine Fusstapfen traten und sich an ihn anlehnen. Alle diese Nachfolger bestreben sich, die Formen freier zu gestalten, charakteristischer zu componiren. Zu seinen Nachfolgern, die für uns an dieser Stelle in Betracht kommen, zählen wir: Rubinstein, Reinecke, Brahms, Bruch; jedoch bilden Brahms und Goldmark schon den Uebergang zur neuromantischen Schule.

Anton Rubinstein, am 30. November 1829 in der Wallachei geboren, gehört zu den Romantikern, obgleich

er in gewisser Beziehung eine andere neue Richtung einschlägt. Er schafft durch seine Oratorien: „Das verlorene Paradies“ und „Der Thurm zu Babel“, welche er beide geistliche Opern nennt, eine neue Art von Oratorien. Rubinstein's Oratorium „Das verlorene Paradies“ enthält wohl geniale Züge; namentlich wirken die Chöre imposant. Sein letztes Oratorium „Der Thurm zu Babel“ ist weniger ein Oratorium, sondern mehr eine geistliche Oper zu nennen, da es auf der Bühne aufgeführt und mit allem scenischen Glanze ausgestattet wird. Auch dieses enthält wirksame Stellen; ist aber eben, weil es ein Mittelding zwischen Oper und Oratorium ist, weniger von Interesse für das Oratorium. Sein im Herbste 1870 vollendetes biblisch-dramatisches Oratorium „Moses“ ist, so viel wir wissen, noch nicht zur Aufführung gelangt. Das Urtheil über diese durch ihn angestrebte neue Form ist noch nicht abgeschlossen.

Max Bruch, 1838 zu Cöln geboren, ein Schüler Hiller's, schrieb die grossen Cantaten: „Die Flucht der heiligen Familie“ — „Gesang der heiligen drei Könige“ — „Der römische Triumphgesang“ und ferner den „Odysseus“. Jedoch enthalten wir uns über letzteren noch jeglichen Urtheils. — Auch Bruch ist, wie sein Vorgänger Rubinstein, mit allen instrumentalen Mitteln vertraut, besitzt eine nicht zu unterschätzende Erfindungskraft und gehört zu den besten Componisten der Neuzeit. Bruch geht noch weiter als sein Vorgänger Schumann, indem er das Oratorium durch seine „Scenen aus der Friethjofsage“ abermals in neue Bahnen lenkt. Schon die Benennung: „Scenen“ weist darauf hin. Dieses letztere Oratorium bildet eine Kette von tragischen und epischen Scenen, welche nur durch das Band der Dichtung zusammengehalten werden. Indem Bruch diese neue Form schafft, zeigt uns die Dichtung, dass Bruch dies Oratorium nur für die Gebildeten berechnet hat, indem er voraussetzt, dass die Dichtung bekannt ist; er schliesst mithin das Volk vom Oratorium aus. In wie weit diese neue Gattung berechtigt ist, fortzubestehen, wird die spätere Geschichte lehren. Der Grund, dass diese Oratorien deshalb mehr oder minder Cabinetsstücke geblieben sind, liegt klar auf der Hand. Dem grössten Theil des Volkes sind die Gestalten der Bibel Eigenthum; sie kennen sie noch von Jugend auf. Dazu

kommt ferner, dass die Musik diesen neueren weltlich-romantischen Oratorien zu schwer, zu concertmässig ist, zu sehr sich mit dem Ausdruck des Einzelnen befasst; das ganze Colorit wird ein anderes, so dass hierüber die klare Durchsichtigkeit des Ganzen dem weniger gebildeten Hörer verloren geht. Wir können deshalb heute noch nicht sagen, dass die Bruch'schen Werke „Oratorien der Zukunft" sind. Bruch hat später noch mehrere derartige Sachen geschrieben, so das „Märchen von der schönen Melusine" und Schiller's „Glocke". Letzteres ist ein gediegenes Werk, wenn auch kein Oratorium. — Bedeutender für uns ist schon Johannes Brahms, geb. den 7. März 1833 zu Hamburg. Abgesehen von seinen Cantaten und sonstigen Werken, dürfen wir hier sein „Deutsches Requiem" nicht vergessen. Soviel auch über dasselbe aburtheilend geschrieben ist, es bleibt trotzdem eine tiefe, bedeutende Arbeit. — In den Jahren 1870/71 machte es die Runde durch ganz Deutschland.

Capitel 17.

Die Neu-Romantiker. Berlioz und Liszt.

Die romantische Richtung wurde noch weiter ausgebildet. Der Phantasie und der Poesie wurde in der Musik eine immer wichtigere Stelle eingeräumt. Die Formen der Musik gestalteten sich immer freier, wurden sogar oft zertrümmert. Der scharf ausgeprägte Rhythmus, eine glänzende Farbe, scharf gedachte Tonsprachen treten an die Stelle der Form. Die poetische Idee tritt in die Stelle der alten festbestimmten Form. Die Geschichte über diese neue Musik ist noch nicht abgeschlossen. Die hauptsächlichsten Vertreter dieser neuromantischen Schule sind Hector Berlioz und Franz Liszt.

Hector Berlioz, am 11. December 1803 zu Côte Saint André geboren, schrieb ebenfalls Cantaten und

Oratorien, so 1854 die Trilogie „L'enfance du Christ", von welcher der I. Theil: „La fuite en Egypte" in Deutschland mit Erfolg aufgeführt wurde; ferner das Oratorium „Le temple universel". Berlioz ist ein geistreicher Mensch, ein grosser interessanter Virtuose im Instrumentiren, aber ohne Gemüth. Die Empfindung tritt bei ihm vor der verstandesmässigen Berechnung zurück. Diesen Fehler können auch seine geistlichen Compositionen nicht von sich abwälzen. — Mehr Werth für uns hat der noch lebende Componist, der Kammerherr, Doctor und Abbé Franz Liszt. Dieser Mann, einer der genialsten Vertreter der neudeutschen Musikschule, hat durch seine Oratorien: „Die heilige Elisabeth" und den „Christus"[27]) Werke geschaffen, welche verdienen, eingehender besprochen zu werden.

Wegen der ganzen Anlage dieses Buches können wir das erste Werk, „Die Legende von der heiligen Elisabeth" nur kurz besprechen. Dieses Werk schrieb Liszt zur 800jährigen Jubelfeier der Gründung der Wartburg; dort wurde es 1867 im Sängersaale aufgeführt, nachdem es schon 1865 in Pesth und anderen Orten aufgeführt worden war. — Obiges Werk gehört zu dem Kreise solcher kirchlichen Musikwerke, wie sie seiner Zeit Neri im Auge hatte. Es soll Diejenigen erbauen, welche in Mussestunden gern ernsten Ideen nachhängen. Deshalb treten bei diesem Werke trotz alles dramatischen Lebens, das in demselben wohnt, die Scenen, die den Stimmungscharakter ruhiger Beschaulichkeit athmen, ohne Frage in den Vordergrund. Das epische Element ist deshalb der Grundzug, der dieses Werk durchzieht. Und Liszt ist ein Epiker von Gottes Gnaden. Zeigt sich doch seine grosse Begabung darin, dass er Bilder, die der Dramatiker weiter ausdehnt, kurz fasst, aber so charakteristisch andeutet, dass der Hörer gezwungen wird, das zu erkennen, was Liszt gewollt hat. Deshalb sind seine Motive so packend, so lebenswahr. Wer das Motiv in der Elisabeth „In's heil'ge Land, in's Palmenland" hört, dem treten sofort Bilder des Orients unter die Augen. Wer ferner aufpasst, wie er beim Kinderchor im ersten Theile die Bewegung beim Spiel durch eine kleine musikalische Andeutung des Rhythmus beim

[27]) Vergleiche die Schrift: Liszt's Oratorium „Christus", Studien von L. Ramann. (Weimar, Kühn, 1874).

Hörer erzeugt, der muss zugeben, dass Liszt ein vollendeter Epiker ist. — Was Schumann in seiner „Rose Pilgerfahrt“ und im „Paradies und Peri“ begonnen, das vollendete Liszt. — Und die Aufgabe war nicht leicht. — Ist doch das innere Wesen der Musik vorherrschend erregender, denn beruhigender Natur. Und wird doch in der Musik der Begriff des Epischen dahin modificirt, dass derselbe dann vorhanden ist, wenn neben dramatischen und ähnlichen Elementen zugleich auch Momente vorkommen, die an das erinnern, was im Epos zur Ruhe mahnt. Deshalb bezeichnet man in den Passionen die Stellen, wo der erzählende Evangelist in den Vordergrund tritt, als episch, obgleich es auch wünschenswerth ist, dass unter Umständen der recitirende Erzähler sich zu einem dramatischen, scharf accentuirenden Vortrage hinreissen lässt. Gattungen, in denen solche erzählenden Momente viele vorkommen, rechnet man zu den epischen Formen, und deshalb hat man diese Bezeichnung in neuerer Zeit mit Recht auch auf das Oratorium übertragen. Die Bezeichnung episch ist deshalb nur relativ zu denken, nur in gewissem Sinne als eine Grenzscheide; es heisst unter Umständen: etwas weniger dramatisch, als sonst. — Die Mittel, epische Wirkungen in der Musik zu erzeugen, bestehen nach textlicher Seite hin vorzugsweise in dem Hineinziehen von betrachtenden, namentlich lyrischen Momenten innerhalb einer sonst dramatischen Handlung. Deshalb erzeugen in den Passionen die Choräle die epische Stimmung. Sie erzeugen im Hörer die Eindrücke, welche eine epische Stimmung bedingen. Diesen Zweck hat Händel auch dem Chore (trotz seiner grossartigen dramatischen Chöre) in vielen seiner Oratorien angewiesen. Deshalb die breite Anlage des Chores, deshalb die grossen Fugen, die alle dazu bestimmt sind, von der dramatischen Stimmung momentan abzusehen und sich in den Genuss einer lyrischen Stimmung zu versetzen. — In neuerer Zeit ist oft die Frage aufgeworfen: „Lassen sich epische Formen auch auf weltlichem Gebiete festhalten“? Schumann zeigte, dass dies möglich ist. Zwar hat man oft gefragt, worin bei Schumann die Epik bestanden habe, da z. B. in seiner „Rose Pilgerfahrt“ durchweg dramatische Scenen mit Chören abwechseln. Die epische Stimmung hat er aber dadurch ausgedrückt, dass er

Vorgänge, die schon eine abgeschlossene Stimmung ausdrücken (z. B. das Begräbniss, der Elfengesang), in breiteren Formen auftreten lässt, als die bewegteren Momente. Das Breitere, Einheitlichere überwiegt, und so bezeichnen diese Bilder die Anfangsepoche einer neuen Richtung des Epischen in der Musik. — Nach dieser Abschweifung kehren wir zu Liszt zurück. — Schon seine „heilige Elisabeth" trägt vollständig den Stempel der Neuzeit. Wir sehen in derselben nicht blos heitere (Begrüssung der Kinder, Töne der Jagd), sondern auch ernste Bilder vorüberziehen. Die Situation steigert sich von Nummer zu Nummer. Um z. B. den Tod und die Verklärung der Elisabeth wirksamer zu machen, geht der Sturm in der Verstossungsnacht voran. Auf diese Weise gipfelt das Werk von Scene zu Scene. Es führt uns aus dem Würz des Thüringer Waldes bis zur ernstesten religiösen Stimmung und Weihe. Die Abwechselung von weltlichem Leben und religiöser Stimmung ist das, was dem Liszt'schen Werk einen unendlichen Zauber verleiht. — Wir gehen nun zu seinem „Christus" über.

Schon ein flüchtiger Durchblick desselben beweist, dass die Harmonik in demselben auf alle mögliche Weise ausgebeutet ist; es ist keine vage Behauptung, zu sagen, dass Liszt die Harmonik hier nicht nur erweitert, sondern auch vertieft hat.[28]) — Ebenso herrlich ist Liszt's Melodiebildung; dieselbe hält sich an die Gesammtstimmung des Textes. Auch die Formen gestaltet Liszt anders und erweitert sie. Behält er auch die Grundlage bei, so baut er sie doch anders auf. Deshalb sagt Ramann in genannter Schrift S. 48 sehr treffend: „Seine Formen sind Ausdruck der Idee, die Form wächst aus dem darzustellenden Object heraus und folgt der psychologischen Entwicklung desselben". — Die Fugen, die Liszt schreibt, weichen von der alten Form ab. Sie ist bei ihm ein künstlerisches Steigerungsmittel. — Die Instrumentation seines „Christus" dürfte an Schönheit und Charakteristik von Niemandem leicht übertroffen werden. — Ohne Frage ist durch dies Werk

---

[28]) Man vergleiche Graf Laurencin's Schrift: „Erklärende Erläuterungen" etc. und „Weiterbildung der Harmonik".

auch die Kirchenmusik in ein neues Stadium getreten. — Ramann sagt hierüber (a. a. O. S. 61, 62):

„Es ist die Frage öfter aufgeworfen worden, ob es überhaupt möglich, dass die kirchliche Musik sich fortentwickele, ohne aus dem Zusammenhange mit dem modernen Bewusstsein zu treten? ob jetzt, da die weltliche Musik das gesammte menschliche Gefühlsleben zum Ausdruck bringt, — ob jetzt überhaupt noch Stylunterschiede sich geltend machen können? Liszt hat diese Fragen durch seine Werke mit Ja beantwortet, und ist die Lösung der ideellen Seite derselben durch die bisherige Darstellung bereits erörtert. Die Beantwortung der Stylfrage finde ich in der Wiederaufnahme der alten Kirchentonarten, bei welcher selbstverständlich der Accent auf das Wie fällt. Wenn Liszt zurückgreift zu denselben und zu den Formen, wie sie namentlich durch den Hymnus, den Sprechgesang und durch den Palestrinastyl am vollendetsten zum Ausdruck kommen, so ist das nicht so zu verstehen, als setzte er das alte Musiksystem an Stelle des neuen, oder auch, als menge er die Stylarten untereinander, wie einige Musikkritiker urtheilen zu müssen glauben, sondern: er zieht jenes in dieses herein, indem er, je nach Nothwendigkeit der im Text enthaltenen Stimmung oder Idee ihre Formen, ihre Harmonien, auch charakteristische Melodiewendungen und Typen bald in den Vordergrund, bald in den Hintergrund treten, bald verschwinden lässt. Liszt componirt demnach (bei seiner Kirchenmusik, speciell bei seinem „Christus") auf Grundlage unseres modernen Systems mit Anwendung des ganzen Reichthums der neuen Ausdrucksmittel und neuen Ausdrucksweisen, zieht aber die alten Ausdrucksmittel und Ausdrucksweisen in sie hinein, indem er sie sowohl zur Darlegung der Stimmung, als auch zur Charakteristik specifisch kirchlicher Stoffe und Ideen benutzt und sie mit jenen zu einer organischen Einheit verschmilzt. Er giebt nirgends ein theilbares Nebeneinander, dessen einzelne Theile für sich bestehen könnten, sondern ein einheitliches Ineinander, was sich aus der Analyse der Partitur ergeben wird, auf welche ich verweise".

Ferner Seite 63—65: „Nach diesem lassen sich im Liszt'schen „Christus" drei Momente deutlich unter-

scheiden, bei denen die antiken Tonarten und Formen ihre Anwendung gefunden. Erstens da, wo es sich um Darstellung oder Symbolisirung eines absoluten Inhaltes,[29]) um Prophezeihungen, Offenbarungen u. s. w. handelt. Bei solchen Momenten bringt er ganze Sätze, wie den Anfang der Einleitung des Oratoriums, welcher im Palestrinastyl gehalten ist. Während sie aber bei Palestrina nur Vocalsätze a capella waren, so sind sie bei Liszt auch Instrumentalsätze, welche durch die ihm eigene wundervolle Instrumentirung einen früher nie geahnten Ausdruck erreichen, so ohngefähr, als wären sie umwoben von geheimnissvollem Geistesleben. — Zweitens benutzt er melodisch-harmonische Wendungen derselben, die insbesondere bei Schlüssen typisch geworden. Sie erscheinen als specifisch-historisches Attribut da, wo Momente des kirchlichen Cultus in den Vordergrund treten. — Drittens nimmt er charakteristische Accordverbindungen einzelner antiker Tonreihen und versetzt sie in eine ihnen verwandte Dur- oder Molltonart, wodurch er dem Ganzen historische Färbung und Zeichnung verleiht, wie z. B. dem Pastorale No. 2. Was diese letzte Anwendungsweise anbelangt, so dürfte sie sich vergleichen lassen mit der des altdeutschen Stabreims, welchen Richard Wagner in seinen Dichtungen wieder aufgenommen hat. Während es Wagner aber nicht immer gelungen ist, denselben mit unserer jetzigen Ausdrucksweise in Fluss und Harmonie zu bringen, und man sich des Eindrucks des Zwanges nicht überall erwehren kann, erscheint bei Liszt alles leicht, fliessend, naturgemäss. Seine gesammte Anwendungsart der alten Formen lässt sich eine Vergeistigung der musikalischen Antike nennen, deren Fluidum seinen kirchlichen Werken den Heiligenschein giebt.

Gegenüber dieser erneuten Anwendung der in unserm bisherigen Tonleben beinahe als verklungen zu erachtenden alten Harmonien fragt man sich, wie wohl Liszt dazu gekommen, ihnen in dieser Weise ein erneutes Leben zu geben? Aber da lässt sich keine andere Antwort finden, als die: dass das alles so in der Eigenartigkeit seines Wesens, in dem Universellen seiner

---

[29]) In der Graner Festmesse symbolisirt Liszt die Idee Gottes durch eine Folge reiner Dreiklangharmonien.

Natur begründet ist. Nicht auf einmal und urplötzlich, wie man so im täglichen Leben glückliche Einfälle hat, wendet er sich zu dieser Compositionsweise, sondern allmählich und nach und nach. Schon bei seinen frühesten Arbeiten zeigen sich eigenthümliche und überraschende Harmoniewendungen. Bei seinen Instrumentalwerken treten sie häufiger und ausgeprägter auf; in seinen „Festklängen" z. B. zeigt sich ein eigenthümlich harmonisch Fremdartiges, dass sich auf ein aus zwei grossen, im Ganzton nebeneinander liegenden Dreiklängen bestehendes Accordmotiv, das der lydischen Tonart eigen ist, zurückführen lässt. Erst jetzt, bei seinen kirchlichen Werken, zeigt sich dieses Etwas, das früher noch nicht mit Sicherheit zu greifen war, deutlich und vollkommen ausgeprägt. Und hier zeigt es sich nicht allein als eine künstlerische Eigenartigkeit, als eine momentan glückliche Inspiration, welche Text und Musik seines Oratoriums in erhöhte historische und ästhetische Einheit bringt, oder auch seinem universellen Styl mehr Nachdruck verleiht, — es zeigt sich auch als eine musikgeschichtliche Bestimmung, deren Aufgabe darin besteht, der religiösen Musik bestimmte Stimmungszeichen, welche sie von der weltlichen unterscheiden lassen, zu geben. Liszt ist somit Begründer eines neuen Kirchenstyls".

Der „Christus" ist nach Texten aus der heiligen Schrift und der katholischen Liturgie zusammengesetzt und von ihm für Soli, Chor, Orgel und Orchester (bei Schuberth in Leipzig erschienen) componirt. — Die Blüthen der modernen Musik (Charakteristik und Ausdruck, reiche Instrumentation, Anwendung der Chromatik) sind in diesem Werke reich vertreten. — Das Orchester tritt in mehreren Nummern selbstständig öfter auf, wie in anderen Oratorien. — Der Text ist kunstvoll zusammengesetzt, besteht aus reinem Bibelwort, das nur durch eingelegte Stücke der katholischen Liturgie unterbrochen wird. — Dies Alles sind nur äusserliche Sachen; die innere Bedeutung dieses Werkes liegt noch tiefer. — Ludwig Nohl hat vor Kurzem in der „Tonkunst", welche von dem Herausgeber dieses Buches redigirt wird, den „Christus" so eingehend und treffend behandelt, dass wir ohne Scheu denselben über dies Werk sprechen lassen. (Siehe „Tonkunst" Bd. XI. No. 15). Es bleibt

uns nur noch übrig, Nohl's Worte durch einige Notenbeispiele zu ergänzen. Derselbe sagt über dies Werk wie folgt:

„Mit der gleichzeitigen Entstehung der Oper nahm das Oratorium aber durch Vermittlung der italienischen Cantate allmählich deren ganze Art an und unterschied sich von derselben nur dadurch, dass es eben nicht agirt, sondern blos gesungen wurde und einen im Ganzen gehaltenen Ton hatte. So im Wechsel von Recitativ, Arie, Duetten, Terzetten und Chor stehen Händel's Oratorien vor uns wie Haydn's „Schöpfung", und auch Mendelssohn ist hier im Princip nicht abgewichen, hat nur aus der speciellen protestantischen Kirchenmusik den Choral hinzugefügt und die Recitation im gesteigerten Masse von der Art der Oper entfernt. Ganz anders ist Liszt verfahren. Er hat gar nicht einmal die Grundlage des Oratoriums genommen, die Gliederung des Stoffs in eine fingirte Handlung, die durch Erzählung vorgeführt und in ihren entscheidenden Höhepunkten durch die Sprache der Musik hervorgehoben und gedeutet wird. Er hat im Gegentheil das Oratorium von jeder Erinnerung an dessen Entstehung und die Verbindung mit der Oper getrennt und den heiligen Vorgang so zu sagen einfach sich selbst darstellen lassen. Es ist daher hier nicht ein Erzählen mit Worten, sondern, wie schon annähernd im „Messias", ein Erzählen mit Thaten, d. h. mit grossen charakteristischen Bildern, wie sie eben in solchen tief seelischen Dingen die Tonkunst zu geben vermag. Und nicht nur das Recitativ ist hier völlig ausgeschieden und das ganz Wenige, das überhaupt hier mit Worten erzählt wird, jenem Collectenton wiedergegeben, den sich die katholische Kirche für ihre Liturgie von Alters her geschaffen hat, sondern auch Alles, was man Arie nennt, ist bis auf einen einzigen unausweichlichen Punkt ausgeschieden, und selbst, wo Solo- und Ensemblegesang erscheint, ist keine Spur von dem subjectiven Wesen des Dramatischen, sondern durchaus ruhiges Waltenlassen der Sache. Im Ganzen aber ist es ein Cyclus von Chorbildern, die der innere Verlauf der Sache selbst gliedert und zusammenhält. Die ganze ungeheure Weltbegebenheit erzählt sich hier eben einfach selbst. Ursprünglich hatte der Componist sich an Rückert wegen dessen Evangelien-

harmonie wenden wollen, nahm dann aber zunächst einzelne hohe Momente, wie die Seligpreisung und das Vaterunser heraus, die schon in den 1850er Jahren entstanden, und stellte dann in wachsender Erkenntniss der Besonderheit, mit der hier künstleriseh vorgegangen werden musste, allmählich selbst die entscheidenden Züge des Werdens und der Wirkung der Religion und Kirche nach der Vulgata und der katholischen Liturgie zusammen. Ein „Oratorium" im gewohnten Sinne ist es also nicht, und der Componist hat den Namen wohl nur beibehalten, weil er mit Recht darin ein ganz allgemeines Genus der Musik sieht. Es ist aber im Grunde mehr und zwar eine sehr energische und klare praktische Herstellung des eigentlichen Wesens der Sache im Gegensatz zur Oper. Es ist in der That jenes reine Epos, das ein Oratorium im Unterschiede von der dramatischen Musik sein soll, und zwar mit all seinen von Göthe und Schiller festgestellten Vorzügen ruhig anschaulicher Ausbreitung der Sache. Man sieht innerlich die grosse weltbewegende That selbst entstehen und vorgehen; die einzelnen Acte und Höhepunkte derselben wandeln wie die Helden des Epos in stiller einfacher Grösse vor uns auf und ab. Jeder Schein einer Action ist vermieden und man erkennt, dass es sich hier um eine künstlerische Neuthat, um ein Princip handelt, welches das ganze Genre in eine neue Bahn lenkt. Dies erkennt man schon aus der Gruppirung des Stoffes. Die Gliederung des Cyclus stellt sich nicht blos in den drei entscheidenden Theilen, sondern ebenso in den einzelnen Stücken derselben dar. Es ist eine innerliche und freie Anschauung des kirchlichen Inhaltes, die mit jeder vorhandenen Tradition bricht und den Gegenstand aus sich selbst neu aufbaut. Man glaubt sich daher, um sogleich den Charakter des Totaleindruckes des Werkes zu bezeichnen, sowie er sich schon aus der textlichen Gliederung ergiebt, in einer unsichtbaren Kirche zu befinden, die mit den reinen Mitteln einer Kunst, welche sie obendrein selbst zum Ausdruck ihrer tiefsten Mysterien geschaffen hat, einen Bilderschmuck geschenkt erhalten hat, der den heiligen Glauben, dem sie dient, in seiner ganzen Reinheit und Einheit ausgemalt darstellt, und fühlt also von vornherein, dass man es hier mit einem Künstler zu thun hat, der in dem Glauben, in dem er

erzogen wurde, ebenfalls völlig zu Hause ist, daher auch durchaus mit freiem Blick schaltet und mit sicherer Hand fundamentirt und baut. Dies ist also schon an und für sich eine Erneuerung der Sache, welche die allgemeine Aufmerksamkeit auf das Werk zu lenken geeignet ist. Liszt hat sich hier dem Geiste seiner Kirche so intim genähert, wie S. Bach dem der unsrigen, der Unterschied liegt nicht sowohl in den subjectiv schaffenden Künstlern, sondern schon in der Substanz und Sache. — Wir geben zur näheren Orientirung hier Einiges über die Besonderheit dieser Bilder selbst, ohne jedoch irgendwie dem Urtheil über deren Werth und Wirkung präjudiciren zu wollen. Das Werk zerfällt in drei Hauptabschnitte:

I. Theil.

Weihnachten.

No. 1. Einleitung, die Jesaias XIV, 8 darstellt.
No. 2. Pastorale (aus einem langen Pastorale für Orchester bestehend und einem Satz für Solo und Chor, der Luc. II. 10—10 darstellt).
No. 3. Stabat mater speciosa (Chor und Orgel).
No. 4. Hirtengesang an der Krippe (nur für Orchester). Das Adagio besonders schön.

II. Theil.

Nach Epiphania.

No. 6. Die Seligpreisungen (Chor mit Baritonsolo).
No. 7. Pater noster (Chor).
No. 8. Die Gründung der Kirche (Chor).
No. 9. Das Wunder (Matth. VIII, 23, 26. Nur Orchestersatz).
No. 10. Der Einzug in Jerusalem (Orchestersatz und Chor „Hosanna").

III. Theil.

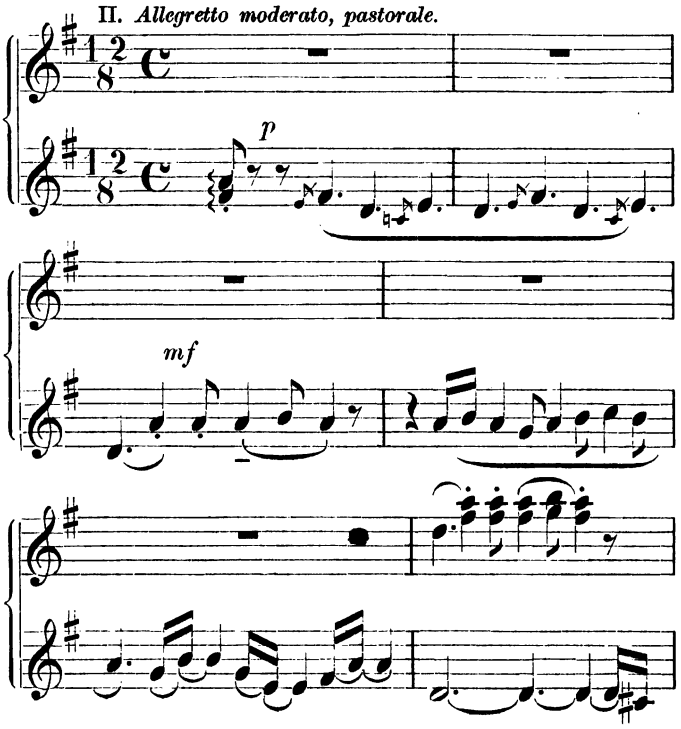
Passion und Auferstehung.

No. 11. (Marc. XIV, 34—36). Meine Seele ist betrübt bis in den Tod (Orchestersatz und Solo von Christus).
No. 12. Stabat mater dolorosa (Grosser Chor, Alt-, Sopran-Solo, Solo und Chor).

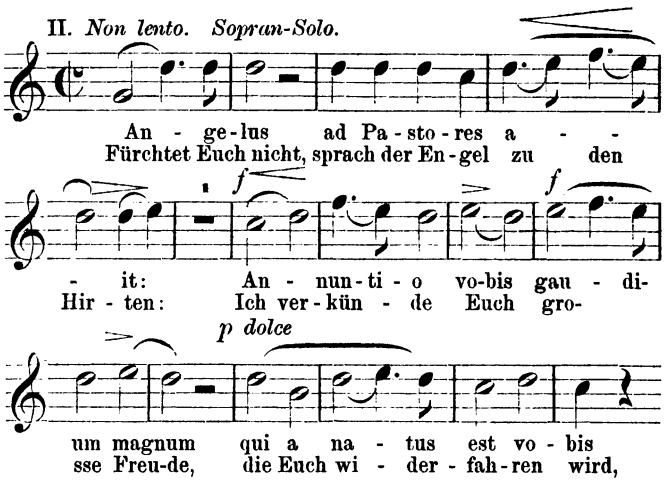
No. 13. O Filiae et Filiae (Osterhymne, Sopran und Alt mit Harmonium).

No. 14. Resurrexit (Chor mit Sopran-Solo).

Liszt spricht seine letzte Meinung von der Sache sogleich als Motto mit Paulus Worten an die Epheser aus: „Wahrheit in Liebe wirkend, lasset uns in Allem wachsen an dem, der das Haupt ist, Christus". Die instrumentale Einleitung, auf die mehrfach wiederkehrende und das Ganze auch rein musikalisch verbindende alte Intonation „Tönet ihr Himmel von oben" gebaut, scheidet in einem gewissen asketischen Wesen zunächst das Gemüth von dem bunten Gewohnheitstreiben der Welt aus und bereitet durch kräftige einschlagende Grundaccorde zur Aufnahme einer neuen höheren Welt vor, die sich zum Schluss durch in die Höhe entschwebende Geigentremolationen selbst ankündigt und unmittelbar in ein längeres „Pastorale" überführt:



das, die alte Intonation verwendend, die Verkündigung des Engels bei den Hirten einleitet. Diese selbst ist Anfangs der einfache Collectenton:

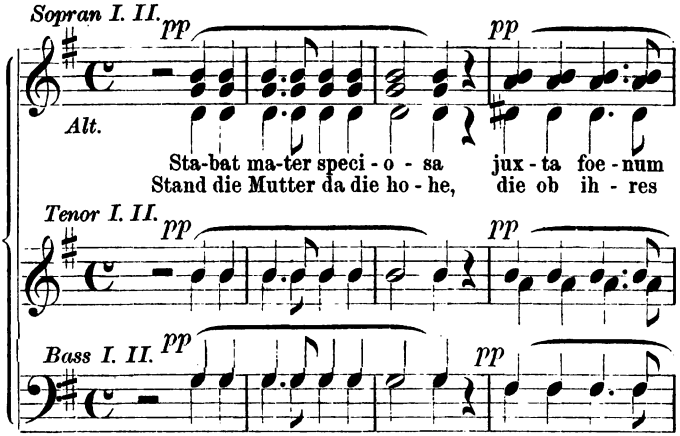


dem reiner Chorgesang antwortet, worauf zunächst vom Streichquartett, dann, vom vollen Orchester begleitet, der Chor der himmlischen Heerschaaren sein Gloria und Excelsis in voller Breite und mächtigen Dreiklangfolgen ertönen lässt, bis der Schluss wieder das einfache Hirtendasein darstellt, dem die Ahnung des nothwendigen Heils zuerst gekommen ist. Das dritte Bild ist die alte Hymne Stabat mater speciosa:

(Siehe umstehend.)

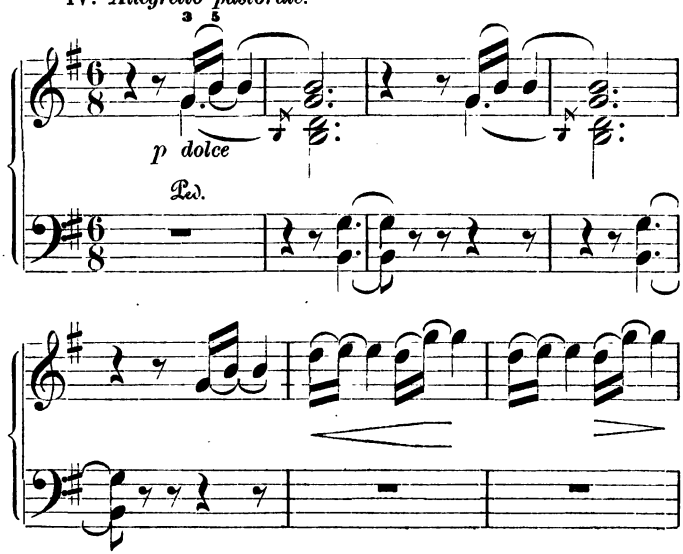
die heilige Jungfrau an der Wiege ihres Sohnes, lento misterioso, ein sechsstimmiger a capella-Chor, den zuweilen in einfachen Accorden die Orgel unterstützt und 5- oder 6-stimmiger Sologesang abwechselnd unterbricht. Die Dichtung ist von jener fast überseligen Hingebungsempfindung, wie sie jenes rauh egoistische Mittelalter erzeugte, speciell das Mysterium der Mutterliebe, von dem aus das spätere Selbstopfer der Liebe erst völlig zu begreifen ist, und in dem sich ja auch überhaupt die weltgestaltende Kraft alles Manneshandelns vorbereitet. Wie bei dem Hirtenbilde die Kindeseinfalt und Herzensreinheit, so sind hier Unschuld und Inbrunst der Empfindung die Grundfarbe des Gewebes. Doch bei

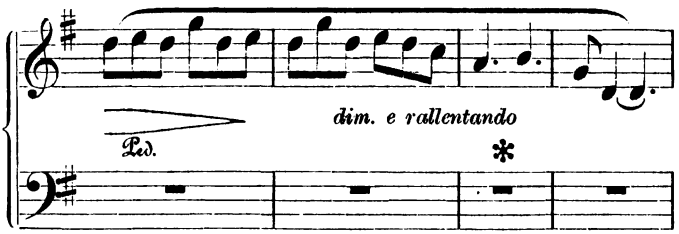
III. *Lento sostenuto, misterioso.*



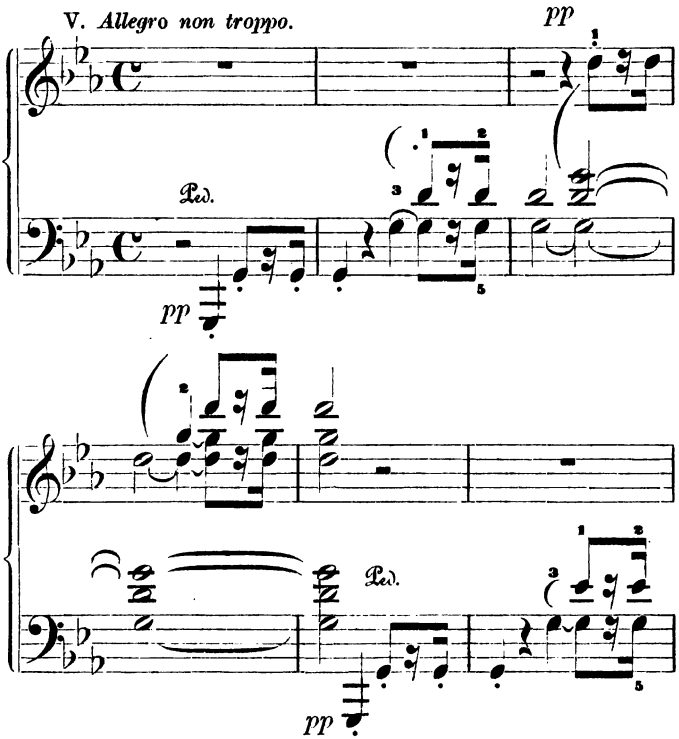
dem Inflammatus steigt auch die volle Kraft empor, deren jede gesunde Empfindung fähig ist. Das ganze, etwas lang ausgeführte Bild, endet in einem tief athmenden und hoch sich aufschwingenden Amen. Das vierte und fünfte Bild sind abermals rein instrumentaler Natur. Das „Hirtenspiel an der Krippe“:

IV. *Allegretto pastorale.*





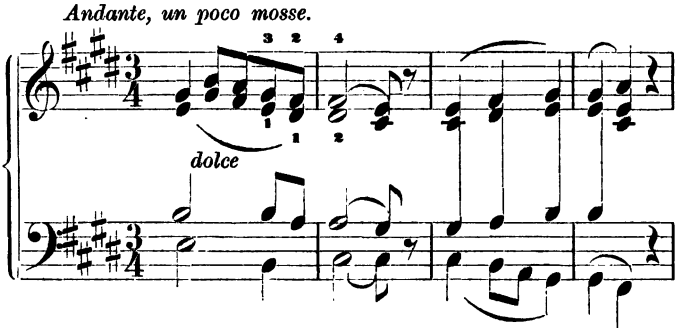
bei dem sehr entsprechend die römischen Pfifferari verwendet sind, und der „Marsch der heiligen drei Könige“:



die ganze dereinstige weltliche Pracht der Kirche vordeutend, wie sie den Sinnen durch blossen Klang und Rhythmus völlig vergegenwärtigt werden kann, während

Gesang hier nur störend an tiefer liegende Bedürfnisse gemahnen würde. Beide Bilder sind im al fresco-Style der modernen Orchestermusik gehalten und sehr breit ausgeführt. Das Adagio dieser instrumentalen Sätze mit der Ueberschrift „Apertis thesauris suis obtulerunt Magi Domino aurum, thus et myrrhum“ ist im Anfange überaus zart, geht dann zu einem fortissimo Satze über, der den ganzen Glanz der Könige darstellt.

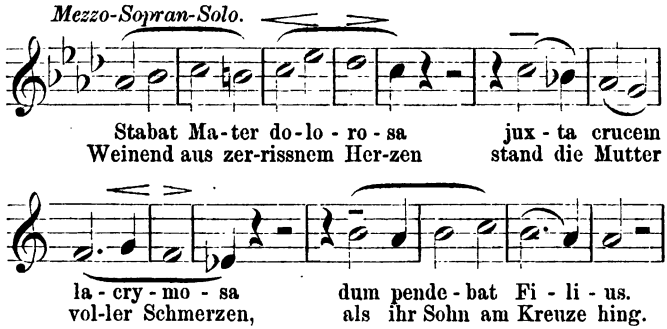
Der folgende Theil bietet mit den „Seligkeiten“ ein (die Umkehr des gesammten ethischen Bewusstseins der Welt darstellend) Barytonsolo in melodisch-declamatorischem Tone, dem jedesmal ein sechsstimmiger Chor antwortet, als solle die Aufnahme solcher Wahrheit bei der Welt sogleich thatsächlich bekräftigt werden. Grundlage ist hier der objective Orgelklang; noch ist die Gemeinde ausgeschlossen. Ebenso bei dem Paternoster, ein ruhig inniges Sprechen des Gebetes zwischen Vorbeter und Gemeinde, dem besonders das breitere Schlussamen ein entsprechendes Piedestal bereitet. Ruhe und Würde sind bei beiden Bildern der Grundton, an Musik wird dabei nicht gedacht; aber die Gestalten der Heiligen müssen dastehen und deutlich redend eine Wahrheit verkünden, die Allen hilft. Sehr ausgesprochen im Charakter ist No. 8: „Die Gründung der Kirche“, von ehernem Gewicht das „Tu es Petrus“, von weicher Milde das „Simon Johannes, hast du mich lieb?“



Der materialistischen Welt jeder Art wird hier ein zweifelloser Glaube an ein ewig bestehendes Höhere und Ideal, wie es auch Namen haben möge, entgegen-

gestellt. Und dass es der Geist der Sache und nicht ihre vergängliche Hülse ist, sagt der Charakter der Melodie, die sich denn auch zuletzt zum kraftvollen Vorbewusstsein des endlichen Sieges dieses Geistes der Liebe darstellt. Hier ist auch wieder das volle Orchester zu dem Doppelchor getreten; denn die Welt, die ganze Welt ist gemeint. „Das Wunder" heisst das neunte Bild. „Die Stürme brausen um die Wette" — aber gemeint ist nicht der Meeressturm, sondern der Sturm der Begehrungen, dem diejenigen ausgesetzt sind, die schwachen Glaubens sind. Nicht das äussere Wunder, d. i. der Aberglaube soll gekräftigt werden, sondern der Glaube der Menschennatur an sich selbst und ihre höhere Bestimmung und Kraft. Daher das wirklich innerlich Friedigende, wenn nach dem wüthenden Orchestergebrause auf Christi Wort die „grosse Stille" eintritt, die sinnvoll mit dem Motiv der „Seligkeiten" eingeleitet wird, weil ja solche innere Reinheit einzig dem Menschen die moralische Gewalt über die wilden Mächte seines Innern wie der Welt verleiht. Ein volles Bild der Volks- und Lebensbewegung ist No. 10 „Der Einzug in Jerusalem", ein Vorspiel des Einzugs der ewigen Wahrheitslehre in die ganze grosse weite Welt, realistisch gemalt, wie von Paul Veronese, aber in dem Benediktus des Mezzosopransolos mit dem Ausdruck innerer Befriedigung und Beseligung, wie sie eben das Individuum empfindet und ausspricht. Dieser Chor correspondirt dem Schlusse des I. Theiles, führt aber Glanz und Macht der Religion und Kirche wieder mehr in's Ideale. — Der III. Theil hat vier Bilder. In ihm gipfelt natürlich das Ganze. Denn hier wird vor unseren Sinnen jener welthistorische Seelenprocess und Leidenskampf der Passion durchgemacht, der der Welt und Menschheit ein anderes Gesicht gegeben hat. Hier zeigt sich auch, dass, wie es ja bei S. Bach ebenfalls ist, den letztentscheidenden allerfüllenden Sinn und Gehalt der Sache in der Musik nur solche gewaltige Chorbilder geben können, in denen diese Kunst ebenso ihr kosmisches wie ihr psychologisches Wesen zu enthüllen vermag. Das erste der Bilder ist der Gang nach Gethsemane, wo die eherne Nothwendigkeit freier Entschluss wird, und es ist nur der Sache entsprechend, dass hier, aber auch hier allein durchaus wirklicher Sologesang waltet.

Dieser Einzelne repräsentirt hier in seinem uns Alle umfassenden übermenschlichen Entschluss die Menschheit, und ihr Mitleiden mit dieser Seelentrauer hallt uns aus dem begleitenden Orchester wieder. Der Spanier Ribera malte in solchem tiefen Farbendunkel. Aber das Quod tu (Wie du willst) athmet in seinem tiefen Seelenfrieden schon all den Segen, den dieses höchste aller menschlichen Opfer, welches die Welt je gesehen hat, ihr auch bringen soll. Von einer wahrhaft erhabenen Objectivität ist es dann, dass die Leidensgeschichte selbst uns wie aus einem Spiegel wiederleuchtet. Die tiefergreifende mittelalterliche Sequenz Stabat mater dolorosa ist es, die hier den unerhörten Vorgang erzählt und zwar wiederum mit ihrer selbstgeschaffenen Melodie



Was aber auf Grund der zahlreichen inneren Erregungen und „Gesichte“ aus dieser einen 4zeiligen rhythmischen Choralweise aufgebaut ist, diese Architektonik findet sich in solcher Macht und Fülle in keinem einzigen Kirchenwerke unserer Zeit. Dieses Stück hat fast Dimensionen wie das jüngste Gericht in der Sixtina. Es ist aber nicht etwa wie Bach's Riesenchoralchöre gothisch-polyphoner Natur, sondern ebenfalls rein im harmonisch-melodischen Style geschrieben und nur durch motivisch-thematische Arbeit auf Art der Renaissancekunst in freiem Aufbau aus den Motiven des im Text liegenden Stoffes, und zwar in wahrhaft zu bewundernder Steigerung und Symmetrie aufgebaut, in den Farben und der oft ergreifenden Charakteristik an P. P. Rubens erinnernd. Dieser Satz allein würde unseres Erachtens dem Werke die Dauer sichern. Er beweist, dass nicht

in einem der beiden Kirchenstyle, sei es der Palestrina's oder Bach's, die Composition für die Kirche und ihren Gehalt umfangen ist, sondern dass die allermodernste und vorgeschrittenste Kunst hier deutlich zu sagen vermag, was gesagt werden muss, und dass die gesteigerten Ausdrucksmittel unserer Tage hier sogar noch ganz neue Mittel des Ausdrucks für die Sache haben. Denn, um nur einen Punkt herauszuheben, das zweimal hervortretende Inflammatus mit Chor, Soloquartett, Orchester und Orgel hat in seiner einfachen Grösse und einschlagenden Macht etwas geradezu Ueberwältigendes, und dies um so mehr, als es selbst nur die Töne des Hauptmotivs des ganzen Stückes hat. Rührend klingt auf diese düstere Welttragik das alte Osterlied: „O filia et filiae", von Knabenstimmen mit Harmonium gesungen. Wie aus fernen Welten hatten zwar schon am Schluss des Stabat ungewöhnlich ausgedehnte Dreiklangsfolgen das Heil der Welt verkündet. Aber hier klingt es als wirklich genommenes Gut aus befreiter Menschenbrust hervor, und dass es gar den Kindern schon gehört, ist uns doppelte Gewähr seines Bestandes. Wie ein Sonnenstrahl in eine Kirche fällt dieser Chor in das Düster der Passion. Das letzte Bild ist denn auch der Gewissheit dieses Besitzes geweiht und stellt schlagkräftig sicher den vollendeten Sieg des Christenthums (Christus vincit) dar, worauf ein kurzes Amen auf das verbindende Urmotiv Rorate coeli den Ring schliesst. Es ist ein Bildercyclus, wie ihn der inneren Anschauung einzig die sichere Erfassung der Sache geben und nur ein Künstler malen konnte, der den ganzen Apparat unserer Kunst souverain beherrscht".

So weit Nohl. In klaren Bildern hat er die Grösse Liszt's auf dem Felde des Oratoriums gezeichnet. — Wir wollen das durch ihn entworfene Bild nicht durch andere Worte abschwächen. — Es bleibt uns nun noch übrig, in bunter Reihe die Oratoriencomponisten der letzten Decennien dem Leser vor Augen zu führen. Das folgende Capitel dieses Werkes wird uns über dieselben Aufschluss geben.

Capitel 18.

Die bedeutendsten Oratorien-Componisten der letsten Decennien. — Schlusswort.

Ehe wir dies Buch abschliessen, wollen wir doch auch nicht diejenigen vergessen, die noch jetzt das Oratorium heben und pflegen. Es ist eine stattliche Zahl von Männern, die uns auf dem Felde der Oratorien-composition heute entgegentritt. Mit Recht können wir behaupten, dass auch für das Oratorium eine neue Aera anbricht.

Directe Oratorien-Componisten der Neuzeit sind: Lisle in Brüssel — Coenen, geb. 1820 in Amsterdam — W. Fritze in Stuttgart („David" und „Faust") — Th. Drath in Bunzlau („Die Jünger in Emmaus") — A. W. Todt in Stettin („Das Gedächtniss der Entschlafenen") — F. v. Roda (1818—1876) in Rostock („Der Sünder" und „Faust") — Sattler (geb. 1811) in Blankenburg — Jean Voigt in Berlin, schrieb den „Lazarus" — F. W. Sering in Strassburg, schrieb den „Einzug in Jerusalem" — Eckert, geb. 1820, gest. 1880, schrieb 1833 das Oratorium „Ruth", 1841 „Die Judith" — Reinthaler, geb. 1822, schrieb „Die Jephtha" und „In der Wüste" — K. Reissiger, geb. 1798, gest. 1859, seit 1826 Capellmeister in Dresden, wo er den seiner Zeit besprochenen Morlachi oft vertrat, schrieb viele Messen — Hering, geb. 1807 zu Oschatz, gest. 1880 zu Bautzen, wo er als Seminarmusiklehrer lebte, schrieb die Oratorien: „Die heilige Nacht", „David", „Salomo" und „Christi Leiden und Herrlichkeiten". Hering war ein durchgebildeter Musiker, nur, wie so mancher Tüchtige, ohne Glück und Gunst. Die Oratorien sind in Folge dessen Manuscript geblieben — V. Molique, geb. 1802 zu Nürnberg, gest. 1869 zu Cannstadt, grosser Violinspieler, schrieb das achtungswerthe Oratorium „Abraham", dessen erste Aufführung er bei dem Musikfest in Norwich (Sept. 1860) selbst leitete — K. Goldmark, geb. 1832 zu Keszthely, ein hervor-

ragender Tonsetzer der Gegenwart — O. Goldschmidt, geb. 1829 zu Hamburg, schrieb das Oratorium „Ruth“ — J. Rheinberger, geb. 1839 zu Vaduz, schrieb ein Requiem, Stabat mater; seit 1869 ist er Director des Münchener Oratorienvereins und Inspector der Musikschule daselbst — Heinrich Fidelis Müller, geb. 1837, lebt als katholischer Geistlicher in Fulda, hat sich viel um den Gesangunterricht verdient gemacht; derselbe schrieb 1878 ein „Weihnachts-Oratorium“ nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Clavierbegleitung (Op. 5, Verlag von A. Maier in Fulda). Dasselbe ist ansprechend componirt; Recitative sind kurz und treffend, die Chöre oft schwungvoll und dabei einfach. Namentlich zu Aufführungen in höheren Schulen ist dasselbe sehr geeignet — Julius Leonhardt, geb. 1810 zu Lauban, lebt in Dresden, schrieb das Oratorium „Johannes der Täufer“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel) — Classing in England, geb. 1779 in Hamburg (die Oratorien: „Die Tochter Jephtha's“, „Belsazar“), gestorben dort 1829 — Carl A. Mangold, 1813 zu Darmstadt geboren, schrieb die Oratorien: „Wittekind“, „Abraham“ und „Israel in der Wüste“, welche in Darmstadt, Regensburg u. s. w. mit vielem Erfolg aufgeführt sind — F. W. Markull, 1816 in Reichenbach bei Elbing geboren, seit 1836 Oberorganist in Danzig, schrieb 1845 das Oratorium „Johannes der Täufer“, 1848 „Das Gedächtniss der Entschlafenen“, welches Spohr 1856 auch in Cassel aufführen liess — Henri Pierson in England, 1816 zu Oxford geboren, schrieb die Oratorien „Jerusalem“, welches in London und Norwich aufgeführt wurde und „Das Paradies“, starb 1873 in Leipzig — H. Küster, geb. 1817 zu Templin, starb 1878 als Nachfolger Grell's im Amte, schrieb die achtbaren Werke: „Judith“, „Julian der Abtrünnige“, „Die Erscheinung des Kreuzes“ und „Johannes der Evangelist“ — Oscar Kolbe, geb. 1836, gest. 1878 in Berlin, Theoretiker und Componist, schrieb das Oratorium „Johannes der Täufer“, welches bei seiner Aufführung in Berlin ehrenvoll aufgenommen wurde, starb 1876. Ferner nennen wir die Männer: Deprosse, Ludwig Meinardus, A. Reissmann, Georg Vierling, A. Goldschmidt, Friedrich Kiel, Dr. A. Lorenz, A. Ueberlée in Berlin, J. F. Nicolai in Haag, M. Blumner in Berlin, Albert Becker in Berlin, Martin Rabe in

Berlin. Diese letzten zwölf Oratorien-Componisten müssen wir noch näher besprechen.

Wollten wir ausser den angeführten Personen noch alle diejenigen, welche es lieben, ein Requiem zu schreiben, aufzählen, so würde sich das Verzeichniss unnöthig mehren. Die Requiems tauchen wie Pilze aus der Erde hervor, wir glauben, es giebt schon über 1000 Requiem-Componisten. Doch wir wollen auch ihren Werth nicht verkennen. Machte doch der Maestro Verdi mit seinem Requiem die Reise durch alle Hauptstädte Deutschlands, und hat dasselbe, melodisch schön und selbst eine Fuge enthaltend, uns doch bewiesen, dass in Italien ein ernsteres Streben sich Bahn bricht.

Die letzten 20 Jahre haben auch in Deutschland in der Kirchenmusik ein regeres Leben hervorgerufen. — Es lässt sich nicht leugnen, dass auch das Oratorium mehr denn je gepflegt wird. Abgesehen von den Bach- und Händel-Vereinen, hat fast jede grössere Stadt einen Chor, der es sich als Aufgabe gestellt hat, jährlich mehrere Oratorien aufzuführen.

Von den vorhin erwähnten Männern betrachten wir uns Deprosse näher. Derselbe, 1838 zu München geboren, seit 1868 als Componist in Coburg thätig, 1878 in Berlin gestorben, schrieb 1870 sein Hauptwerk: „Die Salbung David's", ein sehr umfangreiches Werk. Der Text, von Gustav Kienast, ist dichterisch unbedeutend, ohne ausgesprochenen Charakter, weder altkirchlich noch wirklich dramatisch, ohne Tiefe der Empfindung. So war es schon schwer, aus demselben etwas zu machen. Der Componist steht indessen bedeutend höher als der Dichter. Bedeutendes Talent und gründliche Musikbildung wird Niemand dem Componisten absprechen. Sehr wirksam ist der fugirte Schlusschor: „Jehovas Wille ist enthüllt, er werde freudig nun erfüllt".

Als zweiten nennen wir Ludwig Meinardus, geboren 1827 in Hooksiel im Oldenburgischen, Schüler des Leipziger Conservatoriums, seit 1867 in Hamburg; er schrieb die Oratorien: „König Salomo" — „Simon Petrus" — „Gideon" — „Luther in Worms" — „Odrun" Sie alle erwarben ihm unter seinen Kunstgenossen einen achtbaren Namen. Von diesen Oratorien liegt uns sein „König Salomo", erschienen 1864 bei Aug. Cranz in

Bremen, vor. Musikdirector Schornstein führte ihn zum ersten Male 1865 in Elberfeld ohne Kürzungen mit bedeutendem Erfolg auf. Die zweite Aufführung war im April 1866 in Oldenburg durch Hofcapellmeister Albert Dietrich. Die Elberfelder Aufführung zog eine solche nach sich in St. Petersburg im St. Annen-Verein unter Musikdirector Kahle, 1867 auch in Varel durch Stadtmusikdirector Klevemann. Nachdem das Werk beträchtliche Kürzungen erfahren, führte es Albert Dietrich abermals 1879 in Oldenburg unter Leitung des Componisten auf, wo es mit grosser Begeisterung aufgenommen wurde. — König Salomo ist ein antiker Faust. Der tief sinnige Geist des weisen Königs verirrt sich in die Skeptik und verliert damit den Boden des Glaubens seiner Väter. Die schöne Sulamith, die Heidin, verleitet ihn zum Molochdienst; es werden dem Moloch Opfer gebracht. — Salomo wird deshalb von einer verzweifelten Mutter verflucht. Aeussere und innere Vorgänge bekehren ihn von diesem Abfall und Sulamith, die gewahrt, wie Salomo dadurch seinen Frieden wiederfindet, bekehrt sich auch zum Gotte Israels. So erscheint sie als die Braut des Hohenliedes, welche in der christlichen Symbolik so tief bedeutungsvoll ist. Mit einem Hinweis auf die Erfüllung der messianischen Verheissungen schliesst ein Chor mit einer Doppelfuge das Werk.

Schon die Durchsicht des Textes (derselbe ist nach Worten der heiligen Schrift mit Benutzung des gleichnamigen Dramas von Klopstock verfasst) ergiebt, dass wir ein wirkliches Drama mit innerer Entwickelung und einheitlicher Handlung vor Augen haben. Aber der Text kennzeichnet schon entschieden einen Bruch mit der alten Kirchlichkeit, der hier noch stärker als in den Giesebrecht'schen Oratorien hervortritt, weil der Dichter direct biblischen Stoff genommen hat. Desto greller treten aber alle modernen Zuthaten hervor. Dazu gehört vor allen Dingen die Liebesgeschichte im II. Theil, welche schon an und für sich ausser der Möglichkeit kirchlicher Behandlung liegt. Ueberhaupt aber ist der Kampf der Leidenschaften, der Zweifel Salomo's im II. Theil u. s. w. entschieden modern und erfordert daher auch andere Musik. Trotz dieser wirklichen Schwierigkeiten hat Meinardus sich seiner Aufgabe mit Geschick entledigt. Die Musik in seinen

Chören ist breit angelegt und dabei viel kirchlicher, der Situation angemessener, als hin und wieder der Text. Die Chöre: „Kommt her, lasst uns frohlocken" — „Lass deine Augen Tag und Nacht" — „Kommt, lasst uns anbeten und knieen" — „Denn Gottes Wort ist lebendig" — der liebliche Frauenchor der Jungfrauen: „Der Winter ist vergangen" und „Wo hat dein Freund sich hingewandt" — das Brautlied der Jungfrauen: „Wir führen dich mit Freud' und Wonne" — der Chor: „Klaget! klaget des Königs Fall" — „Dieser Mann wird stürzen in die Grube, die er selbst sich grub" — der fugirte Chor: „Sei uns gnädig", so wie der dramatische Chor (Sulamith, Salomo, Nathan, Korah, Molochpriester und Volk): „Weh'! weh'! die Gluth zersprengte den Altar", ferner das Gebet: „Wir liegen vor dir im Staube" — sowie der Schlusschor: „Gelobet sei Gott in der Höhe", sie alle zeugen von vielem Geschick, und stellt diese Arbeit dem Meinardus ein ehrenhaftes Zeugniss aus. Auch die Arien bieten manches Schöne. Ebenso der selbstständige Instrumentalsatz: „Maestoso alla Marcia", welcher den Festzug in den Tempel veranschaulichen soll.

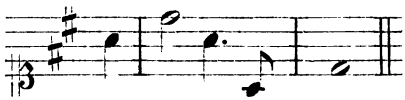
Das älteste der Oratorien von Meinardus ist „Simon Petrus", 1856 geschrieben. Sein Inhalt schliesst sich fest an die Worte der heiligen Schrift, ist vom Verfasser selbst zusammen getragen und bedarf keines Commentars.

Am 1[illegible] April 1857 führte der Verfasser das Werk mit der von ihm geleiteten Singacademie in Gr. Glogau zum ersten Mal mit grossem Erfolg auf. Nach wenigen Tagen musste es daselbst wiederholt werden. Im Herbst desselben Jahres kam es ebenfalls unter Leitung des Componisten in der Singacademie zu Berlin in einem Gustav-Adolf-Concert zur Aufführung. Nachdem es 1859 noch einmal in Glogau gesungen wurde, unterwarf der Verfasser es einer völligen Umarbeitung in Dresden 1869. Dann ruhte es bis 1881, wo C. F. W. Siegl (Linnemann) in Leipzig es in Verlag nahm.

Das Textbuch zerfällt in 2 Theile; jeder Theil hat 3 Episoden aus der Geschichte des Apostels Petrus nach der Darstellung der Synoptiker im Wortlaut der Luther'schen Bibelübersetzung, wie die folgende Disposition des von Ludwig Meinardus unter Mitwirkung seines theologisch gebildeten Bruders, des Professors Dr. K. Meinardus, verfassten Textes des Näheren ergiebt:

I. Theil. 1. Der Fischzug. 2. Auf dem Wasser. 3. Petri Bekenntniss. II. Theil. 4. Die Verleugnung. 5. Die Wiederberufung. 6. Am Pfingstfest.

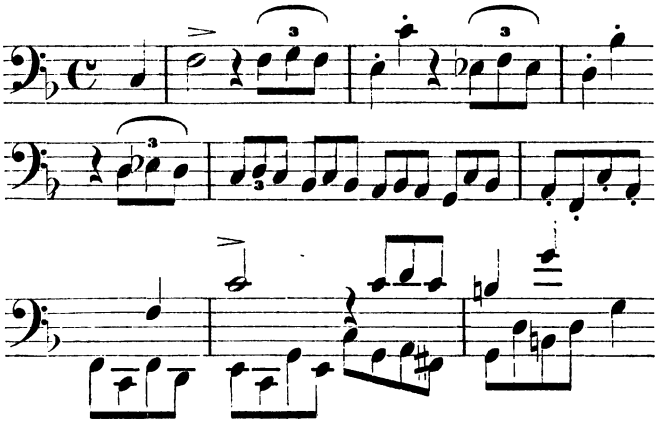
Insofern in diesem Werke das Epische, Dramatische und Lyrische gleichmässig zu Wort gelangt, schliesst es sich an die überlieferten ähnlichen Formen unserer älteren Oratorienmeister der Form nach an. Die Ausdrucksweise weicht nach der individuellen Auffassung und nach der Verwendung der vocalen wie instrumentalen modernen Kunstmittel wesentlich von jener Tradition ab. Die epische Darstellung des Geschichtlichen aus dem Leben des Apostels ist nach Art einer Legende gehalten, wird vorgetragen von einer „Erzählerin", einer Frau Saga (Alt). Jesus und Petrus treten für sich selbstredend auf; desgl. Fischervolk, Mägde, Knechte, Apostel und Jünger, Volk u. s. w. bald in Solosätzen, bald chorweise. Ein „Chor aus der Höhe" (a capella) betheiligt sich zuweilen bestätigend und belehrend an der Handlung. Stimmen aus der Gemeinde (Sopran und Tenor) vertreten in Arien, Duetten und anderen Sätzen das subjectiv-lyrische Element. „Die Gemeinde der Gläubigen" ist wie der Chor der griechischen Tragödie im Sinne des christlichen Gemeindebewusstseins behandelt und zwar in Chorälen und Chören mit gebundenem Styl (Fuge, Choralfigurationen und anderen polyphonischen Satzarten). — Ein einfaches Motiv, gleichsam das Universum des Tonreiches umspannend,



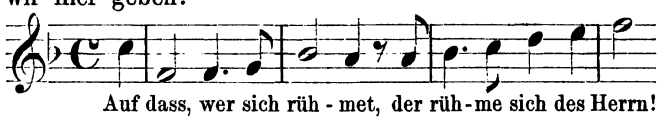
zieht sich bedeutsam durch das Werk in verschiedens artigen Versionen hindurch, wo es gilt, das Walten deheil. Geistes fühlbar zu machen. Im Uebrigen sind die einzelnen Persönlichkeiten und Situationen musikalisch charakterisirt und auseinander gehalten. Ebenso die in die Handlung direct eingreifenden Chöre; sie suchen überall einen bezeichnenden Localton auszuprägen. Oefter bietet sich für Zwecke lebendigen Ausdruckes der fugirte Styl dar. Bei der Erscheinung im Tempel am Pfingstfest z. B. wird die Aufgeregtheit des erstaunten Volkes in einer lebhaften Quadrupelfuge vergegenwärtigt. Diese Form mag für manchen Conser-

vatoristen und seinen Lehrmeister was Abschreckendes haben; für uns dagegen nicht. Schon hieraus ersieht man, dass Meinardus niemals eine Fuge um ihrer selbst willen geschrieben hat. Wo der Chor ein universelles Gepacktsein von einer bewegenden Idee oder Empfindung auszusprechen hat, da bedient er sich zumeist als der compactesten musikalischen Form der Fuge, im Einklang mit seiner Auffassung des rechten Chorstyls, zu dessen Darstellung sich selbstständig denkende Individuen vereinigen, von denen jedes Einzelne unmittelbar begreifen soll, dass es für das Ganze unentbehrlich ist. Solche Wirkung erreicht eben nur die polyphone Schreibart. Und deshalb wendet er sie überall in Chören bald frei, bald gebunden, nie aber in schulmeisterlicher Selbstzweck-Absicht an.

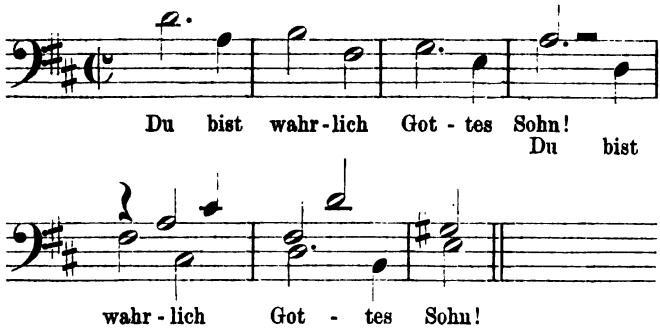
Dass die Fugenthemen im „Petrus" nicht schlecht gewählt sind, mögen folgende Beispiele erhärten: Gleich No. 1 bringt eine Orchesterfuge mit Quartettsolo und Chor:



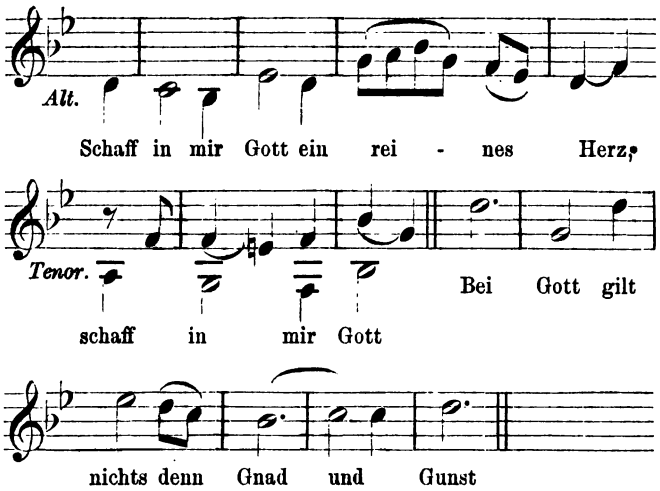
No. 6 wieder bringt folgende Chorfuge, deren Anfang wir hier geben:



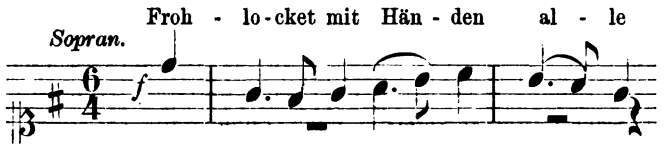
In No. 7 beginnen die Jünger mit der Fuge: „Die Wasserströme erheben sich". Diesen Abschnitt, welcher das Kommen Jesu auf dem Meere darstellt, schliessen abermals die Jünger mit einer Fuge:

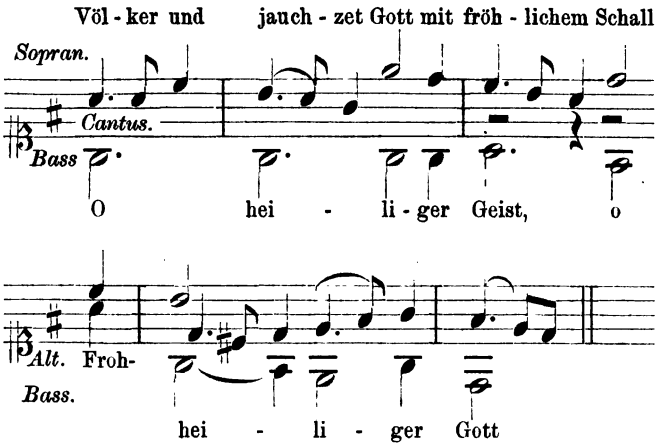


No. 17 bringt einen fugirten Choral:



No. 23 ist eine Quadrupel-Fuge. Ferner finden wir noch eine Fuge mit Basssolo („Und lasse sich ein Jeglicher taufen") und im Schlusschor einen fugirten Choral:





Diese Beispiele zeigen zur Genüge, dass Meinardus ein nobler Tonsetzer ist.

Sein drittes Oratorium heisst „Gideon". Dasselbe ist 1861 geschrieben und hat ebenfalls seinen Text nach Worten der heiligen Schrift. „Gideon" trägt in sich auch eine verborgene Petrusidee. Den Mann, den Gott berufen, sein Volk aus den Händen der Feinde zu erretten, es vom Dienste fremder Götter zu befreien, wird immer wieder schwach im Glauben und bedarf immer wieder neuer Zeichen, um sich auf den Herrn zu verlassen. Nachdem er die grosse That vollbracht, die Midianiter mit seiner kleinen auserwählten Schaar nnd dem Schlachtrufe: „Hier Schwert des Herrn und Gideon"! besiegt, entfaltet er sich erst in seiner vollen Kraft, wird ein wahrer Erretter seines Volkes und widersteht der Versuchung, sich zum Könige von demselben erwählen zu lassen.

Am 5. December 1862 führte der Verfasser das Werk zum ersten Mal mit dem Singverein von Alb. Dietrich in Oldenburg auf. In Folge davon wurde dem Verfasser der Titel Musikdirector vom Grossherzog von Mecklenburg verliehen. 1863 führte ihn Diedr. Engel in Bremen auf. Nach einer Bearbeitung erschien es im Druck bei Aug. Ferd. Cranz in Bremen 1868. In dieser neuen Gestalt führte es Julius Rietz in Dresden mit der königl. Capelle 1868 im October auf. Es folgten

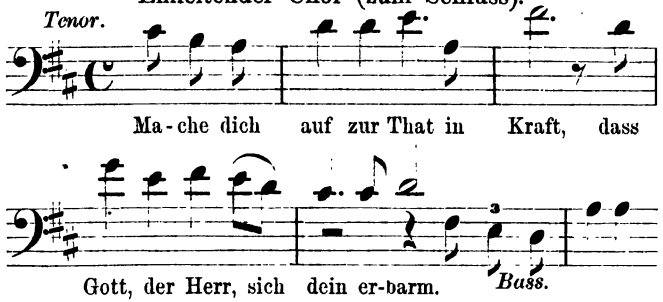
1869 noch Aufführungen in Königsberg unter Musikdirector Landien und in Lübeck unter Musikdirector Hermann. — Schon aus der Zahl der Aufführungen ersieht der Leser, dass auch der „Gideon" ein sehr beachtenswerthes Tonwerk ist.

Sein viertes Oratorium heisst „Luther in Worms". Dichtung von W. Rossmann, 1872 geschrieben, gedruckt in Hamburg, im Verlag von Joh. Aug. Böhme, 1875. Ein Pilgergesang leitet das Werk ein — die Freunde und Anhänger Luther's ziehen mit ihm nach Worms — sie kommen an einem Kloster vorbei — die glaubensfreudigen Gesänge der Vorüberziehenden zünden in den Herzen der Klosterfrauen die Sehnsucht nach Wahrheit und Frieden. Die Kirche sendet Luther den Beichtvater des Kaisers (Glapio) entgegen, um ihn durch Versprechungen zum Schweigen zu bringen. Luther weist den Versucher zornig zurück. Ullrich von Hutten kommt mit einer Kriegerschaar und bietet Luther sein Schwert als Hülfe und erinnert ihn an das Schicksal des Joh. Huss. Aber Luther weist auch ihn zurück: „das Schwert lasst ruhn, das Wort soll's thun!" So zieht er mit seinen Treuen in Worms ein. Auch der jugendliche Kaiser Carl V. hält seinen pomphaften Einzug. Luther wird vorgeladen, um sich wegen seiner Irrlehren zu rechtfertigen. Bangigkeit und Kleinmuth haben sich seiner bemächtigt, als er den schweren Gang that und Frundsberg ihn ermuthigend auf die Schultern klopft; demüthig beginnt er seine Verantwortung; aber während er redet, wird er gewisser und freudiger und gewaltig klingt sein Wort, das unterbrochen wird von den Hass- und Zornausbrüchen seiner Feinde und den Lob- und Dankpsalmen seiner Freunde. Der Kaiser erklärt ihn in die Acht; aber Luther, kühner und gewisser, schleudert den Bannfluch zurück auf seine Gegner, und jetzt fühlt er erst die rechte Kraft zum grossen reformatorischen Werke, und im seeligen Aufschwung sieht er wie in Verzückung in die ferne Zukunft, wie das Reich des Friedens sich gründen wird und intonirt dann ohne Begleitung den Choral: „Ein' feste Burg", dem als Sinnbild der wachsenden Gemeinde erst die vier Solostimmen nach einander und dann ein 5stimmiger Chor folgen, und, in rhythmischer Bewegung um den cantus firmus sich schlingend, in jubelnder Vielstimmigkeit schliessen.

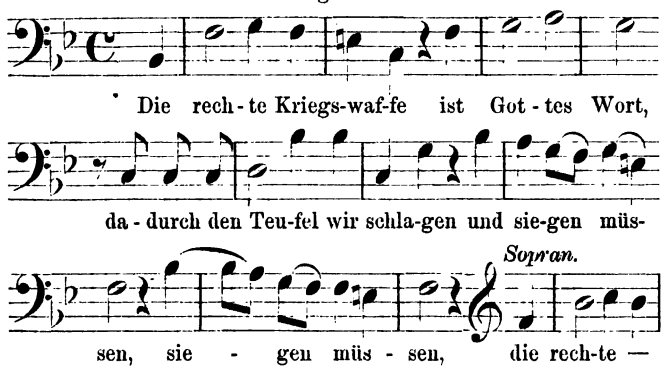
Nach Vollendung des Werkes brachte es Meinardus zu Franz Liszt nach Weimar, der ihm sein Interesse für dasselbe kund gegeben. Liszt veranlasste 1874 alsbald in Weimar eine Aufführung durch Müller-Hartung, und da er derselben nicht beiwohnen konnte, so kam es im nächsten Sommer zu einer Wiederholung daselbst in Gegenwart von Liszt. Ostern 1876 wurde Luther durch die Singacademie unter Leitung des Professors Julius v. Bernuth in der grossen Michaeliskirche zu Hamburg, 1880 in Königsberg durch die Singacademie unter Musikdirector Landien aufgeführt. Ueberall hat sich das grosse anspruchsvolle Werk eines bedeutenden Erfolges erfreuen können.

Folgende Musikproben aus dem „Luther" mögen dem Leser von Neuem beweisen, wie charakteristisch Meinardus die Fugenthematas im „Luther" gewählt:

Einleitender Chor (zum Schluss).

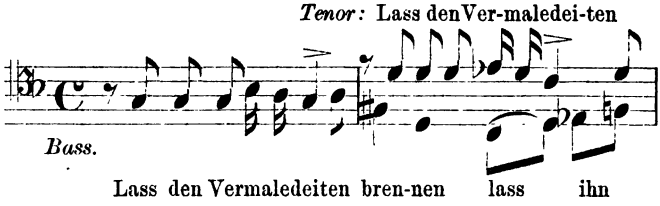


Schlussfuge I. Theils.



No. 12 enthält einen fugirten Choral und No. 14 im Finale eine vierstimmige Doppelfuge mit 2 Themen.

Das Finale bringt folgende Fuge:



Sein letztes Oratorium, noch Manuscript, heisst „Odrun". Dasselbe wurde als Skizze 1865—66 in Dresden entworfen, 1880 gearbeitet in seiner jetzigen Gestalt, vom Verfasser selbst noch nicht gehört. — Astrild, der Sohn Thor's, begehrt Glück und Leid der Erde kennen zu lernen. Sein Vater will ihm diesen Wunsch verweigern, giebt den Bitten des Sohnes nach und ihm einen Ring, bei dessen Erglühen er seinem Sohne nahe sein wird, um ihn nach Asgaardt zurück zu bringen. Auch Freia verspricht, ihn schützend zu umschweben. Da Astrild das Leben auf der Erde kennen gelernt zu haben glaubt und keine Lust daran gefunden, ist er im Begriff, den Ring erglühen zu lassen, um nach Asgaardt zurückzukehren, — da hört er das einfache Lied eines Fischermädchens, welches ihn so tief ergreift, dass er sie sehen muss. (Fischer fahren unter fröhlichem Gesang in's Meer hinaus). Astrild findet die holde Sängerin Odrun. Die beiden jungen Herzen fühlen schnell den Zug der Sympathie. Astrild bleibt bei den Fischern — es giebt ein Hochzeitsfest. Er hat gefunden, was ihn an die Erde fesselt. Es bricht ein starkes Gewitter los — er glaubt, im Donner die Stimme seines Vaters zu hören und ruft in die Wolken. Odrun bangt vor dem seltsamen Wesen ihres Gatten; sie erfährt erst jetzt seinen Ursprung und bricht in einen Weheruf aus; denn wie kann ihre Liebe das Glück von Asgaardt ersetzen! Um ihr zu beweisen, wie werth ihm diese Liebe sei, streift er den Ring vom Arm und wirft ihn in's Meer. Odrun's Leid wird dadurch nur grösser; sie ruft Freia zu Hülfe. Diese giebt den Orakelspruch, dass in der Tiefe das Heil sich finde.

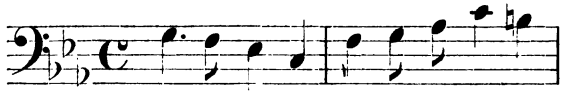
Odrun stürzt sich in die Wogen. Ein Fischerknabe findet sie todt im Schilfe. Astrild entdeckt den Ring an ihrem Arm und begreift das Opfer ihrer Liebe. Ohne sie will er nicht leben. Die Todtenklage beginnt — der Holzstoss nimmt die Todte auf — Astrild steigt mit hinauf, um zu sterben. Aber Freia ist nahe; sie sendet Lichtalfen, dass sie die Gluth des Feuers wegfächeln und nur der Ring erglühe. Da ruft Astrild den Vater; er kommt und führt die beiden nach Asgaardt.

Zu den Nebenfiguren, die musikalisch wichtig sind, gehören die Nornen, 3 Altstimmen, die auch mehrfach besetzt werden können. Die betrachtende Weise, in welcher sie Astrild's Schicksal überschauen, bietet einen wohlthuenden Ruhepunkt in der bewegten Handlung und verleiht derselben tiefern ethischen Gehalt, so dass man hier besonders herausfühlt, wie die Dichtung im Zusammenhang mit der christlichen Idee steht.

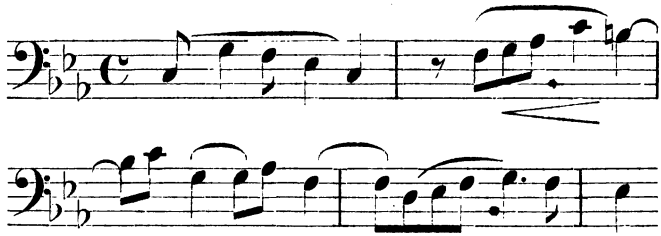
Auch dieses Werk enthält fugirte Sätze. — So viel wir aus dem Text ersehen, weicht derselbe von den andern Oratorien schon durch seinen Inhalt ab, der besonders lyrisch-dramatisch ist. Obgleich dies Werk sich nicht für die Bühne eignet, dürfte es doch seinem Charakter nach einen Uebergang vom Oratorium zur Oper bilden. Es ist hier das Verhältniss des Menschen zum Menschen, die Kraft der Liebe und Treue zum schönsten musikalischen Ausdruck gebracht. Das Werk wurde 1865 concipirt, also lange vorher, ehe Wagner mit seinem Nibelungenring hervortrat; es lag schon damals in der Luft, sich mit diesen Stoffen zu beschäftigen. Als besonders wirksam und ergreifend treten in „Odrun“ die erwähnten Nornen auf.

Zu den besseren Oratorien-Componisten der Neuzeit gehört ferner auch der allbekannte in Leipzig lebende Musikhistoriker Dr. Aug. Reissmann, geboren am 14. November 1825 zu Frankenstein in Schlesien. Derselbe, Dichter und Componist in einer Person, vollendete vor Jahren seinen „Wittekind“, welcher in Berlin mit Erfolg aufgeführt wurde. Das Werk, als Op. 33 in C. F. W. Siegl's Musikhandlung in Leipzig erschienen, besteht aus zwei Abtheilungen und behandelt die bekannte Sage von der Bekehrung des gewaltigen Sachsenfürsten Wittekind zum Christenthum. Reissmann hat mit ihm wieder einen praktischen Beweis für die Richtigkeit seiner früher ausgesprochenen Anschauung

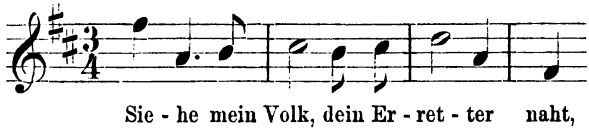
geliefert, dass der Kreis der oratorischen Stoffe durchaus noch nicht erschöpft und dass er am wenigsten aus der Bibel zu beschränken ist, vielmehr, dass er auch alle die Sagenstoffe umfasst, welche für eine theatralische Darstellung wenig geeignet sind, ja durch eine solche geradezu geschädigt werden. Durch seine Bearbeitung aber hat er gezeigt, dass der vorliegende Stoff einer der trefflichsten Oratorienstoffe ist, der nur vorhanden sein dürfte. Die Ouverture steht in innigem Zusammenhang mit dem Werk; sie bereitet direct darauf vor. Nach einer kurzen Einleitung (C-moll), die wie ein erschütternder Trauermarsch klingt, hebt das Allegro an, dessen erstes Motiv in sinnigster Weise der ersten Arie des zürnenden Wodanspriesters entlehnt ist:



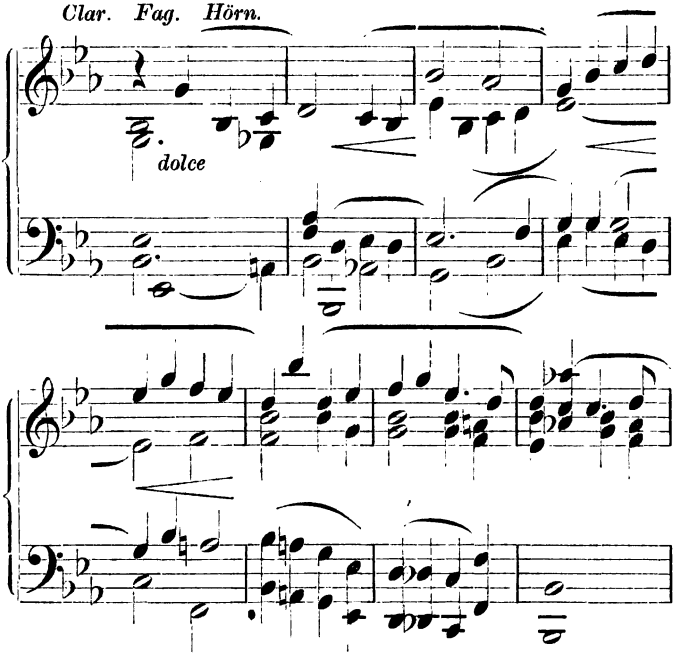
und in dieser Gestalt:



zu einer ersten Fugendurchführung verarbeitet wird. Das zweite Motiv ist dann der Arie der das Christenthum verkündenden Ganna entlehnt:



das dann in dieser Gestalt:



einen prächtigen Gegensatz zu jenem ersten bildet, erst allein, dann mit jenem gemeinsam durchgeführt wird, bis es sich (in C-dur) durch allen Kampf zu einem pomphaften Siegeshymnus durchgearbeitet, mit dem die Ouverture schliesst. — Der I. Theil spielt im Lager der heidnischen Sachsen, die in dem ersten Chor: „O Schmach und Schande" der verzweifelten Stimmung über die erlittenen Niederlagen in der charakteristischsten Weise Ausdruck geben und sich zu dem Rufe: „Wodan, bist du nicht mehr Gott?" hinreissen lassen. Vergebens sucht der Wodanspriester durch Drohungen den erlöschenden Muth der Sachsen zu heben; in sehr glücklich durchgeführten Allitterationen singt er:

Wehe, wenn ihr
Zweifelt an Wodan!
Frechen Frevel
Trifft sein Fluch.
Weil er euch wählte,
Mit ihm zu wohnen,
Zweifelt und zagt ihr,
Feiges Gezücht?

Und nun schildert er ihnen die Herrlichkeit, die ihrer in Walhallá wartet, wenn sie mit Baldur vereint sind. Aber auch das ist vergeblich; sie antworten ihm:

„O Baldur ist herrlich, o Baldur ist reich!
Und rein wie die Schwäne am Urdateich!
Doch auch ihn ereilt der blasse Tod",
Und die Welt versinket in Schmach und in Noth.

In der folgenden Scene treten Wittekind und Alboin auf; wir erfahren, dass auch Wittekind an dem Gelingen seiner Aufgaben, den Glauben an die alten Götter aufrecht zu erhalten, zweifelt und in einem begeisterten Duett geloben beide:

„Kämpfen will ich, bis ich sinke,
Streiten, bis erlahmt die Hand,
Für der Väter heil'gen Glauben,
Für dies Volk und für dies Land".

Da schleppen die Priester die Seherin Ganna herbei, die, von den christlichen Franken gefangen, unter ihnen zur begeisterten Christin geworden und in das heidnische Lager gekommen ist, um ihrem Volke das Christenthum zu verkünden. Von den Priestern gefangen, soll sie zum Tode geführt werden, dem sich das Volk, von dem sie noch schwärmerisch verehrt wird, widersetzt. Auf die Anklage der Priester, dass sie ihr Volk an den grimmen Dränger Carl verrathen wolle, ruft dies:

„Ganna, Entsetzliche, sage:
Dass sie falsch ist, die Klage!"

Darauf antwortet Ganna:

„Nur einmal noch erheb' ich meine Stimme,
Zu künden dir, mein Volk, der Götter Rath;
Dann scheide ich, denn eine höhere Hand wird dich nun leiten.
Siehe mein Volk, dein Erretter naht,
Ein starker und mächtiger Held:
Weise im Rathe, gewaltig zur That
Bezwingt er die ganze Welt".

Und nun schildert sie ihnen den Herrn Christus als einen gewaltigen Kriegshelden, nach der Anschauung des „Heliand", und schliesst mit der begeisternden Aufforderung:

„Eilet zu ihm und folget ihm nach!
Eilet, er harrt eurer schon!
Euch errettet aus Wahn und aus Schmach
Jesus, der Gottessohn!"

Wüthend stürmen nun die Priester auf sie ein; aber energisch wird sie von dem Volke, auf das ihre

Ansprache einen gewaltigen Eindruck gemacht hat, vertheidigt und der sich daraus entspinnende Kampf wird durch Wittekind geschlichtet, der gleichfalls mächtig bewegt ist und beschliesst, selbst in's Lager der Feinde sich führen zu lassen, damit es dort zur Entscheidung komme: „Ob Wodan" — ob der Gott der Christen unser Loos bestimmt. Darauf folgt ein mächtiges Finale, in welchem die heidnischen Sachsen ihre Götter anrufen, während Ganna inbrünstig zu ihrem Gott fleht:

„Herr erleuchte ihre Augen! mache sie bereit,
Dass sie schau'n die grossen Wunder deiner Herrlichkeit!
Pflanze sie an deinen Bächen, dass sie welken nie!
Lass dein Antlitz ihnen leuchten, so genesen sie etc."

Der II. Theil spielt im Lager der christlichen Franken; schon die prächtige Instrumentaleinleitung sagt uns, welch' anderer Geist hier weht, und der Morgengesang der Franken: „Erwach' du lichter Morgen" zeigt zugleich, dass das Weihnachtsfest hier gefeiert wird. Das erste Auftreten Wittekind's in der nächsten Scene lässt erkennen, wie mächtig er von dem neuen Geiste angezogen wird, so dass Alboin ihn an das Elend seines Volkes erinnern muss. Nun tritt ein feierlicher Processionschor auf, der bei seiner ersten Aufführung in Berlin einen guten Eindruck machte. Wittekind ist so davon ergriffen, dass er fliehen will; Alboin hält ihn fest, indem er ihn auf den, mit der Procession einherziehenden Kaiser Carl, den grimmigen Feind, aufmerksam macht, um Wittekind's Hass auf's Neue anzuregen. Aber auf diesen macht der ganze Vorgang den entgegengesetzten Eindruck:

„Diese trotzigen Gestalten,
Wild und ungestüm im Streit,
Wie sie fromm die Hände falten,
Ihrem Gotte ganz geweiht
Demuthsvoll das Haupt ihm neigend,
Folgen sie dem Kreuz, dem schlichten:
Herrlich ist der Geist, sich zeigend
In solch wunderbaren Früchten!"

Damit ist Wittekind's Bekehrung schon vollzogen; er hat erkannt, dass der Geist des Christenthums auch seinem Volke die Bedingungen neuen Glanzes geben muss. Er folgt, entgegen dem Drängen Alboin's, der nun, nachdem er diese Wirkung sieht, zur Flucht mahnt, während Ganna dem bekehrten Wittekind treu zur

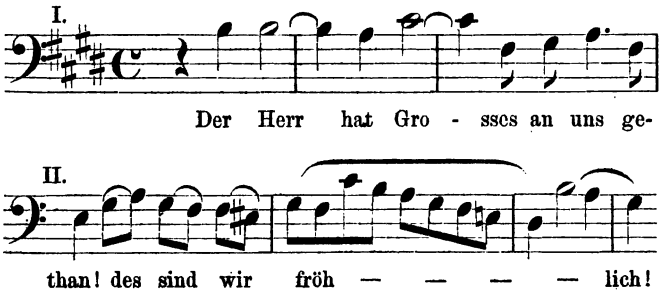
Seite steht, dem Processionschore in die Kirche. Hier wird der Gottesdienst natürlich entscheidend, und die Scene, in welcher Wittekind, während die Priester und das auf den Knieen liegende Volk die Litanei singen, von seinem immer mächtiger überfluthenden bewegten Innern Zeugniss giebt, ist mit Recht ein Meisterstück kunstvoller architektonischer Arbeit genannt worden. Die ganze Scene gipfelt sich in dem Rufe Wittekind's: „Jesus Christ! erbarm' dich mein'!" Jetzt erst ist das Volk auf die beiden als Bettler verkleideten Fürsten aufmerksam geworden; der Chor giebt dies durch folgende Worte zu erkennen:

„Habt Acht! uns umschleicht Verrath!
Ob wohl jener Bettler Hand
Schon je eine Gabe erbat?
Nur Trug ist ihr Bettlergewand!
So lasst uns sie greifen und binden,
Dass sie dem Feinde nichts künden!"

Da tritt Ganna dazwischen, verkündigend, dass „Alboin und Wittekind, der Sachsen Führer, reuig gekommen sind, zum Herrn, unserm Gott, sich zu bekehren". Und Wittekind selbst legt das Glaubensbekenntniss ab:

„Euer Gott ist grösser als der meine!
Herrlich hat er es an mir verkündet!
Hat mit seiner Gnade hellem Scheine
Auch mein müdes Herz entzündet.
Nehmt mich auf in Jesu Christo Namen!
Er nur ist der rechte Mittler! Amen!"

Alle: Wittekind, Ganna, Alboin, Priester und Chor vereinigen sich dann zu einem gewaltigen Finale, das sich aus folgenden beiden Themen als ein contrapunktisches Meisterwerk aufbaut:



Ehe wir mit Reissmann abschliessen, wollen wir noch bemerken, dass auch er den Schwerpunkt in den Chor gelegt hat. Die angeführten Themata beweisen, dass er es versteht, passende Motive zu erfinden. Keinen Augenblick hat er den idealen Zweck des Oratoriums aus den Augen gelassen. Er wollte die überwältigende sittliche Macht des Christenglaubens, seine Kraft über den heidnischen Cultus zur Anschauung bringen, indem er sich dazu als Stoff ein Stück deutscher Geschichte, dem modernen Bewusstsein des Volkes so nahe liegend, wählte. Reissmann ist vollständig Herr über die gesammte Chortechnik, dabei ist er an der Romantik eines Schubert und Schumann gross gezogen, und dadurch gewinnen seine Themen und vor allen auch seine Arien eine zwingende Gewalt des Ausdrucks.

Einer der neuesten Oratoriencomponisten ist ferner Georg Vierling (am 5. September 1820 in Frankenthal in Bayern geboren), der sich um das Oratorium noch besonders dadurch verdient machte, dass er 1857 den Bach-Verein in Berlin gründete. Ein ungewöhnliches Interesse erregten die unter seiner Leitung stehenden, vom königl. Hofe in Berlin stets besuchten Concerte des Bach-Vereins, in welchen vorwiegend Werke des Altmeisters J. Seb. Bach, darunter zum ersten Male die Johannis-Passion desselben, zur Aufführung gelangten. Zahlreiche Compositionen sind unterdessen von Vierling erschienen, darunter Lieder, Männerchöre und gemischte Chöre, Werke für einzelne Instrumente, Ouverturen, Symphonien; namentlich aber ist sein erstes Oratorium „Der Raub der Sabinerinnen" zu nennen, das vor vier Jahren zum ersten Male in Bremen, dann rasch aufeinanderfolgend in Berlin, Düsseldorf, Kaiserslautern, Hamburg, Aachen, Innsbruck, Cassel, St. Louis in Nordamerika, Frankfurt a. O., Stargardt, Milwaukee in Nordamerika, Königsberg, Landshut etc. etc. aufgeführt wurde und sich überall einen glänzenden Erfolg errang, Die Bedeutung Vierling's, von Autoritäten vielfach herrorgehoben, bedarf wohl keines weiteren Nachweises.

Vierling's Werk „Der Raub der Sabinerinnen" ist nur insofern zum weltlichen Oratorium zu rechnen, als er sich in demselben der überkommenen Oratorienform theilweise angeschlossen hat. Der Titel des Werkes sagt nicht, zu welcher Gattung wir die Composition

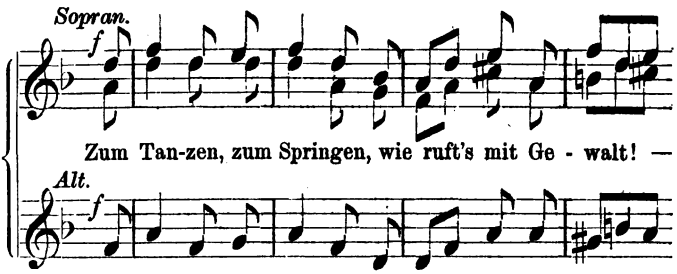
zählen können, ob zur Oper, zur Cantate, zum Oratorium etc. — Die Chöre treten auch hier in den Vorder-, die Solis in den Hintergrund. Die Dichtung ist von Arthur Fitger und behandelt in 2 Abtheilungen die allbekannte Sage. — Römer und Sabiner haben sich zur Feier des Friedensfestes vereinigt. Wagenrennen, Tanz, Ringkampf findet statt. Der römische Jüngling Annius fasst eine grosse Liebe zur Sabinerin Claudia; er geht aus den Wettspielen als Sieger hervor. Unter Leitung des Königs führen die Römer ihren Plan aus und rauben den überraschten Sabinern die Weiber. Der Kampf um die Frauen schliesst den I. Theil.

Annius wirbt jetzt um die geraubte Claudia. Die Sabiner fordern die Römer zum Kampf heraus. Annius stürmt Allen voraus, um sich durch eine grosse That die Liebe der Geliebten zu erringen. Claudia sieht von den Mauern Roms dem Kampfe zu; sie schildert in bewegten Worten das Toben der Schlacht und folgt mit ihren Augen dem Annius. Letzterer wird umzingelt und fällt. — Unter feierlichen Klagegesängen tragen die Römer die mit dem Eichenkranz geschmückte Leiche zu. Grabe. Claudia sinkt bewusstlos an der Bahre zusammen. Diese beiden Opfer lassen Römer und Sabiner Frieden schliessen.

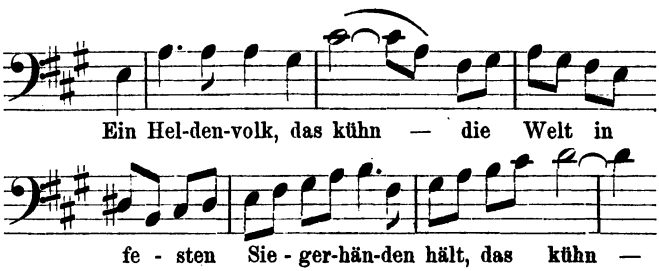
Der Text wäre wohl an und für sich für eine Bühne sehr geeignet; dazu kommt, dass derselbe an manchen Stellen auch sehr opernmässig geformt ist, wie folgendes Beispiel aus demselben beweist:

„Erhebet die Klage und weinet laut —
Streuet Cypressen, von Thränen betaut.
Klaget und weint, kein Morgen scheint
Aus rosigem Duft in die finstere Gruft".

Ausser den Frauen- und Männerchören enthält das Stück vier Recitative (drei Romulus, ein Claudia), ein Solo mit Chor, eine Arie; alles Andere ist Chor. — Die Musik ist durchweg edel. Ob sich der fugirte Vocalstyl aber mit der Gesangsweise der alten Römer verträgt, ist eine andere Frage. Jedoch sollen diese Worte das Werk, welches rasch in die Concertsäle der grössten Städte sich Eingang verschafft hat, nicht schädigen. Besonders schön sind der Reigengesang der Sabinerinnen:



sowie der Tanzchor derselben, welcher sich mit den Chören der heirathslustigen Römer vereint und uns ein lebendiges Bild vor Augen führt. Noch besser ist der grosse Doppelchor, den Ringkampf schildernd; ebenso auch der grosse Schlusschor des I. Theiles. Dagegen ist das Duett zwischen Claudia und Annius sehr bühnenmässig. Nicht übel ist der sich hier anschliessende Römerchor. Mit das Schönste und Charaktervollste des Werkes aber ist der breit angelegte Trauerchor, den die Römer um Annius singen. Würdig reiht sich die Klage Claudia's hier an, und endlich wird die ganze Begräbnissfeier durch den Gesang: „Erhebet die Klage" geschlossen. Unter den Klängen einer Fuge reichen Römer und Sabiner sich die Hände zur Versöhnung.

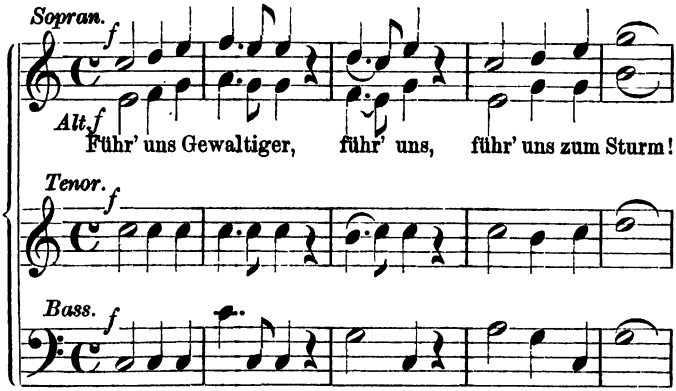


Das neueste Werk von Vierling heisst „Alarich", Op. 58, für Solo, Chor und Orchester. (Mainz, B. Schott's Söhne). — Die Dichtung ist wieder von Arthur Fitger. — Dasselbe wurde als Manuscript schon mit Erfolg in Bremen aufgeführt. — Der Componist hatte allerdings eine Dichtung von A. Fitger vor sich, welche ihn, wie nicht leicht eine andere anzuregen vermochte; die Handlung bewegt sich in Bildern. — Dasjenige Gedicht eignet

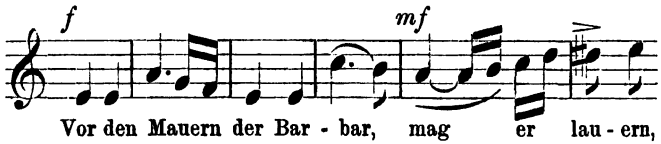
sich für die Composition am besten, welches seinen Grundgedanken nicht mit breiter Ausführlichkeit ausspinnt, sondern in knapper Form ahnen und gewissermassen zwischen den Zeilen lesen lässt, so dass der Componist neben der Ausarbeitung des Gegebenen auch noch das unbestimmt Angedeutete in Tönen aussprechen kann. Deshalb muss bei einem Oratorium der Librettist dem Componisten das dichterische Gemälde auch nur in Conturen vorlegen. Seine Farben und seine Beleuchtung soll es erst durch die Musik erhalten, und Beide, Gedicht und Musik ergänzen sich dann auf's Schönste und verschmelzen zu einem harmonischen Ganzen. Wie in der grossen Form, so zeichnet sich die Dichtung auch in den einzelnen Theilen durch Knappheit des Ausdrucks, durch eine schwungvolle Sprache aus. Die Dichtung Fitger's lieferte demnach ein gutes Fundament; Vierling erkannte dessen Vortrefflichkeit und baute darauf ein musikalisches Kunstwerk von Bedeutung. Der Schwerpunkt der Composition liegt in den Chören, welche auch der Zahl nach vorherrschen. Dieselben, glücklich erfunden, sind schwungvoll und mit ausgezeichneter Charakteristik durchgeführt, und bei aller Schwierigkeit, mit welcher die Chornummern gesetzt sind, tragen sie nirgends die Anzeichen des Gekünstelten an sich; sie athmen vielmehr eine lebendige Frische. Die Fugen, in welche manche Chornummer ausläuft, sind nicht nur in der Form tadellos gearbeitet, auch sie sprechen durch Schönheit der Motive auf's Lebhafteste an. Die Solonummern, welche in der Minorität sind, enthalten viel Stimmung und Tiefe und bieten häufig sehr schöne melodische Momente. Die Instrumentirung ist farbenreich und effectvoll. Die häufigen Gelegenheiten zur Tonmalerei liess sich der Componist nicht entgehen; er führte dieselbe in glücklicher Weise durch.

Vierling's „Alarich" wirkt im Ganzen mehr dramatisch; die epische Breite hat er gemieden. Der Text ist dementsprechend in eine Reihe einzelner abgeschlossener Scenen eingetheilt, deren organische Verbindung der Phantasie des Hörers überlassen bleibt. Die erste Scene führt uns in die St. Peters-Basilika in Rom, in welcher das römische Volk um Rettung vor der grimmigen Wuth der heranziehenden Barbaren

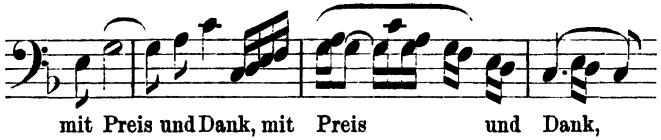
fleht. Die zweite Scene zeigt uns den Heerzug der heranrückenden Gothen, welche „Italiens lichte Auen“ jauchzend begrüssen. Ihr Führer Alarich ist von dem Gedanken beherrscht, das weltbezwingende Rom zu stürzen und auszutilgen. Er führt seine Gothen zum Sturme auf die Stadt. Die dritte Scene bringt uns in den Palast der Clytia, einer Römerin, welche in sinnlicher Lebenslust, in bacchantischem Taumel in der noch zugemessenen kargen Lebenszeit die irdische Glückseligkeit auszukosten strebt. Die Sibylla Tiburtina tritt aber in den Kreis und verkündet, dass „junge Barbarenfäuste das Scepter den alternden Händen Roms entwinden werden“. In der vierten Scene erstürmen die Gothen die Stadt; Alarich aber, von der Wunderpracht der Tempel und Hallen ergriffen und durchschauert, zögert, Rom der Zerstörung preiszugeben; er lässt Gnade walten, und Gothen und Römer stimmen gemeinsam das „Te Deum laudamus“ an. Clytia wird trotz ihres Hasses gegen die Barbaren doch von Bewunderung und Liebe für die Heldengestalt Alarich's erfüllt. Eine weitere Scene führt uns ein Trinkgelage der Gothen in den Cäsarenpalästen vor Augen. Alarich's Tod und die Versenkung seines Leichnams im Busento sind nicht behandelt; nur die Wassergeister des Busento singen dem schlafenden Alarich ein Lied von seinem nahen Ende und der „Gruft, die ihm im feuchten Grunde bereitet“. Nach seinem Erwachen treibt Alarich die Gothen zum Weiterziehen an, „eh' sie der Sieg zu Fall gebracht“. Der Text von A. Fitger ist eine Dichtung im wahren Sinne des Wortes. Die Diction ist eine schöne und edle und unterscheidet sich hierdurch auf das Vortheilhafteste von so vielen sinnlosen Oratorientexten. Das reiche Talent Vierling's hat es verstanden, die günstige Unterlage, welche ihm die Dichtung Fitger's darbietet, auf das Glänzendste auszunützen. Der Schwerpunkt des ganzen Werkes liegt in erster Reihe in seinen machtvollen und charakteristischen Chören, welche nach geistigem Inhalt, wie nach gewandter Handhabung der Form auf hoher Stufe stehen. Vierling ist Meister in der strengen, wie in der freien Form. Von besonderer Schönheit und Kraft ist der Chor der Gothen: „Führ' uns Gewaltiger“:



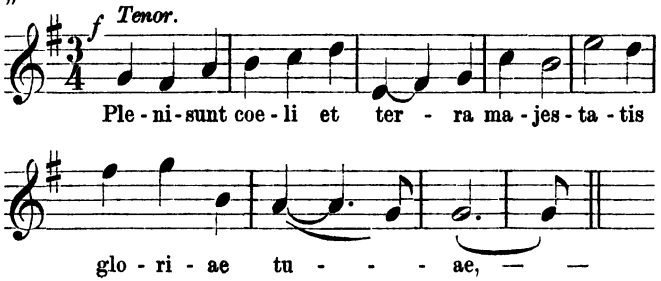
sowie der dithyrambische Chor im Palaste Clytia's: „Vor den Mauern der Barbar, mag er lauern“:



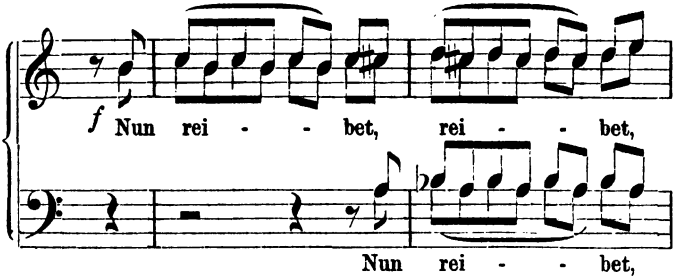
dessen Mittelsatz folgendes Fugenthema aufweist:



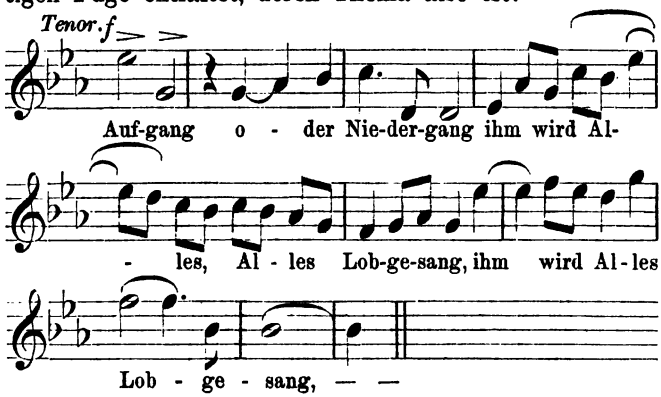
Weiter treten hervor der Sturmchor, welcher von dem Solo Alarich's unterbrochen wird, sowie die Chorfuge: „Pleni sunt coeli“:



Ein Stück Tonmalerei weist der Trinkchor der Gothen auf in folgender Stelle:



Originell ist ferner der Chor der Wassergeister: „Die Wasser rauschen nieder"; ebenso grossartig aber ist auch der Schlusschor: „Rüstet euch, des Preises werthe Thaten", der sich in der Mitte zu einer prächtigen Fuge entfaltet, deren Thema also ist:



Unter den Solis ragen insbesondere die Sätze der Sibylla (Alt) durch Tiefe der Auffassung hervor; weniger dankbare Aufgaben sind den Vertretern des Alarich (Bariton) und der Clytia (Sopran) zugefallen, obgleich auch diese Solosätze vielfach interessante Gestaltung zeigen. Das Orchester ist glänzend instrumentirt, in der Begleitung der Solostimmen vielleicht sogar zu reich. Vierling's „Alarich" ist ohne Frage ein bedeutendes Werk und eine sehr schätzbare Bereicherung der Oratorienliteratur; dasselbe wird sich ohne Zweifel rasch Bahn brechen.

Ebenfalls zu den neueren Componisten gehört Adalbert von Goldschmidt (geb. 1853 zu Wien, wo er seine Ausbildung erhielt), scherzweise der siebenfache Todsünder genannt. Derselbe hat durch sein 1873 componirtes Oratorium: „Die sieben Todsünden", in welchem er nach Wagner'schem Styl gearbeitet, wohl gezeigt, dass er ein eminentes Talent besitzt, indem er manches wirklich Dramatische in demselben schuf; aber er bedarf noch erst der Klärung und fortgesetzten eifrigen Formstudiums, bevor er es unternehmen kann, mit Erfolg ein Oratorium zu schreiben. Das Ganze zerfällt in 3 Theile, ist mehr eine grosse Cantate, wie ein Oratorium.

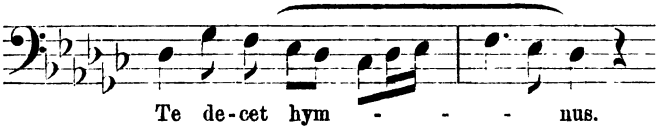
Die Dichtung dieses Werkes ist von Rob. Hamerling. Den Plan und den Umriss hat Goldschmidt dem Dichter selbst in die Hand gegeben. Das Urtheil über dieses Werk ist heute noch nicht abgeschlossen.

Nachdem wir gesehen haben, wie das weltliche Concertoratorium sich durch Haydn, Mendelssohn und Schumann entwickelt hat und seinen Sitz ebenso sehr behauptet, wie das geistliche, dürfen wir fast am Schlusse noch auf einen Componisten hinweisen, der auch das geistliche Oratorium zu neuem Glanze entfaltet hat. Es ist der in Berlin weilende Meister Friedrich Kiel, geboren 1821. Unbestritten nimmt er unter den lebenden Kirchencomponisten eine hervorragende Stelle ein. Seine Kirchenmusiken, seine Psalmen, Motetten, seine „Missa solemnis" (1866), sein „Stabat mater", seine Requiems und endlich sein „Christus" (1874) zeugen von der hohen Bedeutung dieses Mannes. Sein grosses contrapunktisches Geschick vom Canon bis zur Fuge, sein wahrhaft kirchlicher Sinn haben den bescheidenen Künstler von Gottes Gnaden befähigt, seine Compositionen mit solcher Tiefe zu füllen, mit solcher Poesie und Wahrheit auszustatten, dass seine Oratorien bahnbrechend für die Neuzeit geworden sind. Er hat die alten Formen wieder neu belebt und gezeigt, dass der alte Contrapunkt, wenn ihm geistiges Leben eingeflösst wird, im Stande ist, Werke kirchlicher Kunst darzustellen. Man könnte ihn den modernen Bach nennen. Selbst seine weltlichen Compositionen (Tänze, Romanzen, Balladen, Lieder) athmen denselben strengen Ernst; er verleugnet sich nie. Wie sein Vorbild Seb. Bach, so legt er seiner

Musik, welcher Art sie auch sei, stets den Ernst zu Grunde. Im kindlich frommen Glauben an die Grundsätze der Bibel ist er auch im Stande, wirklich wahrhaft kirchliche Sachen zu schaffen. Schon sein Stabat mater und sein erstes Requiem zeugen davon. Welch' tiefe Empfindung, welch' kirchlicher Ernst herrscht in diesem Requiem; von dieser Musik muss Jeder ergriffen werden.

Noch eine zweite Missa pro defunctis (Todtenmesse), die von dem Introitus „Requiem aeternam dona eis, Domine", mit dem sie beginnt, ihren Namen hat, liegt uns von Fr. Kiel vor. — Auch heute ist es wie früher Sitte, dass jeder bedeutende Componist ein Requiem schreibt. Hat doch W. Tappert in gewohnter Sorgfalt eine Liste angelegt, die schon über 500 Requiem-Componisten aufweist. Nun, Fr. Kiel ist heute in der Componistenwelt mit zwei Requiems verzeichnet. — Sein erstes, das vor 15 Jahren erschien, erregte gerechtes Aufsehen. Das „Agnus Dei" seines ersten Requiems wird Allen, die es gehört haben, unvergesslich bleiben. — Der Text dieses zweiten Requiems ist dem ersten gleich; nur ist eine Erweiterung des Stoffes insofern erfolgt, als dem Introitus noch ein Graduale folgt. — Schon die Einleitung zum Requiem zeigt Kiel in seiner Grösse.

Der Mittelsatz (ges-dur) bringt eine Fuge für die Solostimmen; der Bass beginnt:



Ueber diese Fuge weg singt der Chor unisono den alten Hymnus „Te decet" etc. — Wie wirksam sich dies gestalten muss, wird dem Leser aus dem Gesagten klar. Das sich anschliessende Kyrie (f-moll, Con moto 4/4) ist eine Fuge, die in ihren Nuancen und Schattirungen dem Hörer das ganze Kyrie in seiner Macht vorführt. — Das folgende Graduale (Sopran I, II, Alt, Tenor, Bass) bietet uns einen altkirchlichen Tonsatz, wie man ihn sich nicht wirksamer denken kann. Das sich anschliessende „Dies irae", welchem sich die jüngeren Meister mit Fleiss zuwandten, während in früheren Jahrhunderten statt „Dies irae" der Satz: „Si ambulavero in medio umbrae mortes" gesungen wurde (die Meister

Tochter Zion, freue dich sehr, und du Tochter Jerusalem, jauchze; siehe, dein König kommt zu dir, ein Gerechter und ein Helfer. Denn er selbst wird seine Heerde weiden und das Verlorne wieder suchen, und das Verirrte wiederbringen.

Chor: Hosianna! Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn: Friede sei im Himmel und Ehre in der Höhe!

Eine Stimme: Das zerstossene Rohr wird er nicht zerbrechen und das glimmende Docht wird er nicht auslöschen. Und er wird auf diesem Berge die Hülle wegthun, damit alle Völker verhüllet sind, und die Decke, damit alle Heiden zugedeckt sind. Denn er wird den Tod verschlingen ewiglich. Und der Herr wird die Thränen von allen Angesichtern abwischen, und wird aufheben die Schmach seines Volkes in allen Landen; denn der Herr hat gesagt:

Chor: Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird, so werden wir sein wie Träumende. Dann wird unser Mund voll Lachens und unsere Zunge voll Rühmens sein.

Wie lieblich sind auf den Bergen die Boten, die den Frieden verkündigen, die da sagen zu Zion: dein Gott ist König!

Machet die Thore weit und die Thüren der Welt hoch, dass der König der Ehren einziehe. Wer ist der König der Ehren? Es ist der Herr, stark und mächtig, der Herr Zebaoth, mächtig im Streit!

Ein Pharisäer: Hörst du auch, was diese sagen? Meister strafe doch deine Jünger.

Christus: Ich sage euch: Wo diese werden schweigen, so werden die Steine schreien. Habt ihr nie gelesen: Aus dem Munde der Unmündigen und Säuglinge hast du Lob zugerichtet.

Chor: Hosianna! Singet dem Herrn ein neues Lied, sein Ruhm ist an der Welt Ende.

Christus: Wenn du es wüsstest, so würdest du auch bedenken zu dieser deiner Zeit, was zu deinem Frieden dienet. Aber nun ist es vor deinen Augen verborgen. Jerusalem, Jerusalem! Die du tödtest die Propheten, und steinigest, die zu dir gesandt sind! Wie oft habe ich deine Kinder versammeln

wollen, wie eine Henne versammelt ihre Küchlein unter ihre Flügel, und ihr habt nicht gewollt. Siehe, euer Haus soll euch wüste gelassen werden.

Chor: Unser Reigen ist in Wehklagen verkehret. Die Krone unsers Hauptes ist abgefallen. O wehe, dass wir so gesündigt haben! Darum ist unser Herz betrübt.

Aber du, o Herr, verstössest nicht ewiglich, du betrübest wohl, und erbarmest dich wieder nach deiner grossen Güte.

Welche Schönheit des Textes! Welcher Unterschied tritt namentlich im Vergleich mit der Brockes'schen Passion hervor. Wenngleich sonst Brockes einen achtbaren Namen in der Literaturgeschichte hat, so lässt derselbe sich doch von der Mode beherrschen. Indem er z. B. die Worte des Heilandes in Reime fasst, benimmt er ihnen alle Hoheit. Die Charakteristik ist höchst wunderlich. Die Arie des bereuenden Petrus sucht an Geschmacklosigkeit ihres Gleichen; ebenso die Arie der Tochter Zion über die Dornenkrone Wie sticht dieser schwulstige Text gegen die Einfachheit des Kiel'schen ab. — Wenn wir ferner sehen, wie einfach die ersten Chöre der Keuchenthal'schen Passion gegen die der Bach'schen und Kiel'schen sind, so können wir mit grosser Freude die Vollendung des geistlichen Oratoriums beglückwünschen.

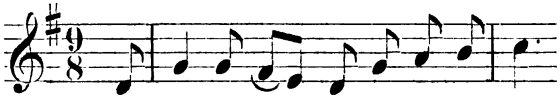
Gehen wir nun zur Betrachtung der Musik des Kiel'schen „Christus" über. Der Choral ist im „Christus" leider nur einmal vertreten.

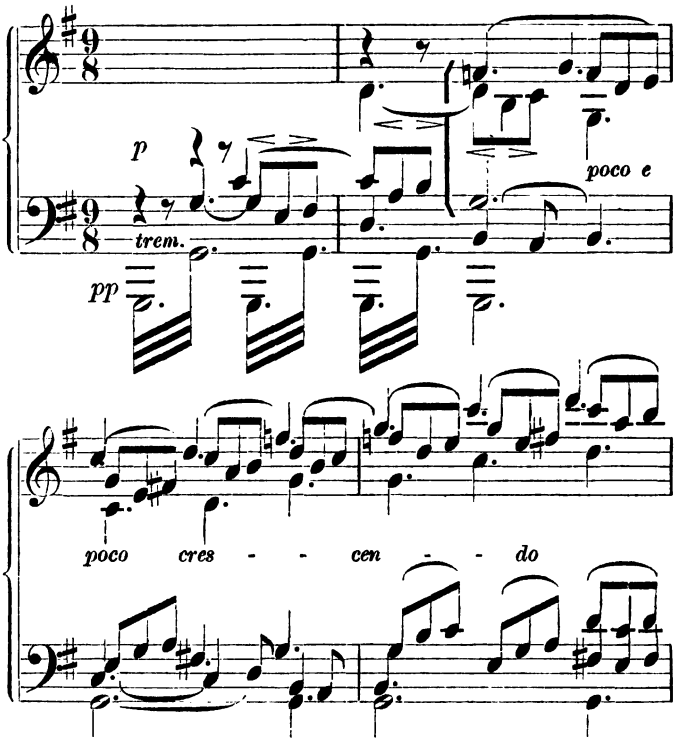
Schon die Einleitung (Andante con moto, $^9/_8$) ist charakteristisch. Sie soll das Herannahen des Heilandes darstellen, der in Jerusalem einziehen will.

(Siehe umstehend.)

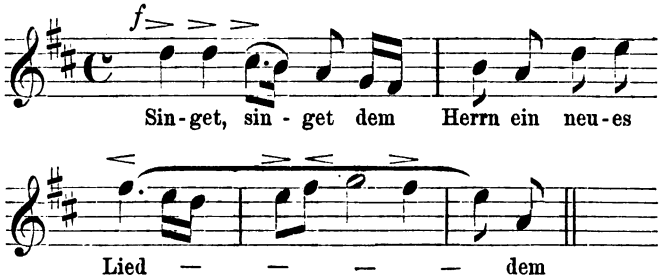
Diesen Zweck erfüllt sie auch vollkommen.

Eine Stimme (die Betrachtung der unsichtbaren Kirche) beginnt: „Bereitet dem Herrn den Weg". Wie treffend sind weiter die Worte dargestellt:



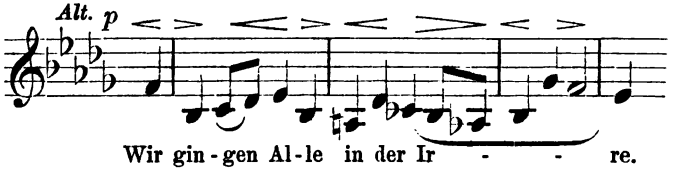


Der Doppelchor „Hosianna“ schliesst sich an. Eine Stimme ruft nach der andern, bis sie sich endlich im lauten Ruf „Hosianna“ vereinigen. Nicht minder schön ist das folgende Solo: „Das zerstossene Rohr wird er nicht zerbrechen“ in der Melodie wie in der Begleitung. Jedes folgende Stück behauptet seinen Werth, so auch der kommende Chor: „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird, so werden wir sein wie die Träumenden“. Kiel gebraucht hier die Tonmalerei mit Erfolg. Der zweite Theil dieses Chores: „Wie lieblich sind auf den Bergen die Boten“ ist fugirt, die Begleitung ist hier musterhaft. — Die Recitative sind knapp, vorzüglich declamirt und charakteristisch. Das beweist das folgende Recitativ des Pharisäers und des Heilandes. Jetzt folgt abermals der Chor: „Hosianna“, der aber bei den Worten: „Singet dem Herrn ein neues Lied“ folgendes Thema im Tenor anschlägt:

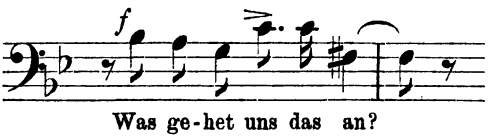


während der Sopran im zweiten Tacte das Thema verändert (mit dem Texte: „Sein Ruhm ist an der Welt Ende") bringt. Ein schöneres Thema für diesen Lobgesang können wir uns nicht denken. Der ganze Chor ist ein Meisterstück in der contrapunktischen Behandlung. Nachdem nun Christus die Worte: „Jerusalem, Jerusalem! die du tödtest" gesprochen, folgt der Chor (D-moll): „Unser Reigen ist in Wehklagen verkehret"; in diesem Chor ist die Begleitung charakteristisch. Welcher Schmerz liegt in diesem Satz. Bei den Worten: „Aber du, Herr, verstössest nicht ewiglich" setzt der Chor von d-moll nach d-dur über. Nicht minder charakteristisch ist die Begleitung bei den Worten: „Siehe, ich stehe vor der Thür und klopfe". Den folgenden Chor der Jünger, welchen Schütz und Bach noch für gemischten Chor abfassten, bringt Kiel der dramatischen Wahrheit näher, indem er ihn für Männerchor bearbeitet. Nach den Worten Jesu zu Judas: „Was du thun willst, das thue bald" folgt der fugirte Chor: „Wehe, wehe, sie haben ein Bubenstück über mich beschlossen". Die Worte des Petrus (nachdem ihm Christus gesagt, noch in dieser Nacht wirst du mich dreimal verleugnen): „Und wenn ich mit dir sterben müsste" bearbeitet Kiel für den Chor der Jünger, also anders als Bach, vielleicht in dieser Weise, um ihnen mehr Nachdruck zu geben. Wir übergehen die Worte des Heilands: „Meine Seele ist betrübt", den Chor: „Wie wohl er Gottes Sohn war", den Chor: „Herr! sollen wir mit dem Schwert drein schlagen", sowie die Arie: „Fürwahr, er trug unsre Krankeit". Wir denken, Tiefe der Empfindung wird selbst ein Feind Kiel's diesen Stücken nicht absprechen können. Dieser Arie

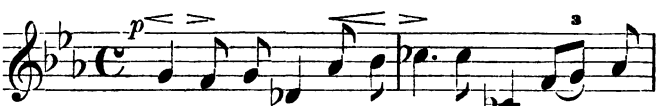
folgt der fugirte Chor: „Wir gingen alle in der Irre“ mit folgendem Thema:

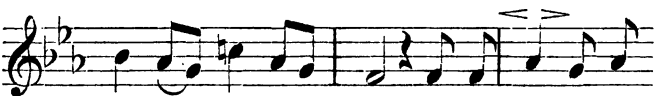


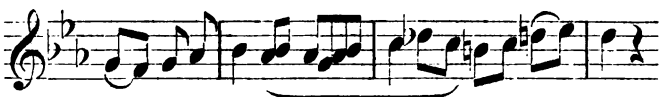
Man betrachte nur dies Thema, so wird wohl schwerlich Jemand behaupten können, dass dem heutigen geistlichen Oratorium kirchlich-dramatische Musik abhanden gekommen ist. Wie charakteristisch wird das Wandeln in der Irre hier dargestellt! Der I. Theil schliesst hier ab. Aus dem II. Theile heben wir den Chor der Knechte und Mägde: „Wahrlich, du bist auch einer von denen“, den Männerchor: „Er hat gesagt, ich will den Tempel Gottes abbrechen“ mit seiner charaktervollen synkopirten Begleitung, den Chor: „Er ist des Todes schuldig“, der mit seiner Triolenbewegung das Wogen der fanatischen Volksmassen darstellt, ferner den Chor: „Was gehet uns das an“, hervor. Welche Wegwerfung liegt in dem Einsatz des Basses:



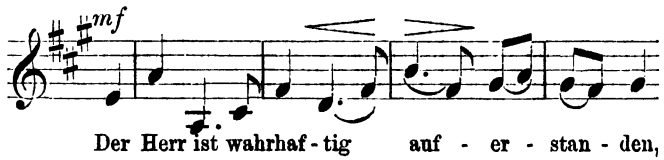
Die folgende Arie ist wieder voll tiefer Empfindung und heiligen Ernstes. Wir geben einen Theil der Melodie. Kiel gebraucht hier die Coloratur als Mittel des Ausdrucks:







Es folgt nun ein kurzer Instrumentalsatz, der das trotzige Hintreten des Volkes vor Pilatus kennzeichnet. Auch der folgende Chor: „Nicht diesen, sondern Barrabam", sowie der Chor: „Weg, weg mit diesem" und: „Kreuzige, kreuzige ihn" sind voll von dramatischer Wahrheit. Ein Chor treibt nach Unterbrechung eines kurzen Recitativs den andern. Doch jeder Chor steigert die Wuth der fanatischen Menge; so folgt als Steigerung im Ausdruck der fugirte Chor: „Wir haben keinen König, denn den Kaiser". Auch die Begleitung steigert hier den Ausdruck. Sie wogt auf und ab, während im Bass ein dumpfes anhaltendes Tremolo die verhaltene Wuth des Volkes kennzeichnet. Seinen höchsten Abschluss findet der Chor in den Worten: „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder". Wie wohlthuend und ergreifend wirkt hierauf die Ruhe und die imponirende Haltung des Heilandes, als er spricht: „Ihr Töchter von Jerusalem weinet nicht über mich". Auch der folgende langsame Chor: „Siehe, das ist Gottes Lamm" breitet Stille umher aus. Es folgt nun der fugirte Chor: „Der du den Tempel Gottes zerbrichst", die Worte Jesu: „Vater, vergieb ihnen". — Der Choral: „Mein Jesus stirbt" nach der Melodie: „Wer nur den lieben Gott" schliesst diesen Theil ab. Im 2ten Verse des Chorals singt die erste Stimme den Choral fort, während die anderen Stimmen in fugirter Weise einen andern Text singen. Kiel schliesst jetzt nicht ab, sondern führt uns im III. Theil noch Christi Auferstehung vor. Er beginnt mit einem lieblichen Duett der beiden Marien: „Wer wälzet uns den Stein von des Grabes Thür?" Der Herr erscheint; der fugirte Chor der Jünger: „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden", dessen Thema also ist:



folgt. Der ungläubige Thomas tritt auf. Es folgt der Chor: „Das kein Auge gesehen", einer der herrlichsten Chöre. Es kommt nun die charakteristische Arie des Christus: „Mir ist gegeben alle Gewalt". — Der Chor: „Halleluja!" und „Das ist der Stein, von den Bauleuten verworfen, der zum Eckstein geworden ist, und ist in keinem andern Heil" etc. schliesst dies ernste, meisterhaft kirchliche Werk.

Wir wollen hier kein Urtheil abgeben, noch vorschreiben, wie an manchen Stellen es hätte anders gemacht werden können; die Zukunft wird auch über dies Werk richten; aber lieb, denken wir, wird es dem Leser durch unsere Bemerkungen geworden sein.

Nicht allein durch seine Werke, sondern auch als Lehrer wirkt dieser Meister noch jetzt Segen bringend fort. Viele tüchtige Männer der Jetztzeit sind seine Schüler gewesen; seine strenge contrapunktische Schule lebt also zum Segen des jetzigen Oratoriums weiter; unablässig noch säet er fort und fort und legt den Keim zu neuer kirchlicher Saat.

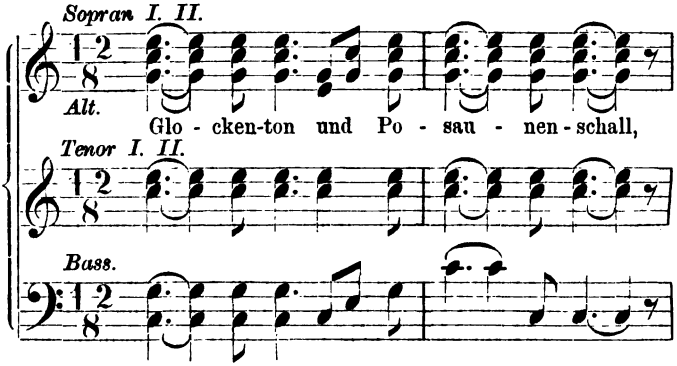
Wir könnten das Oratorium jetzt abschliessen. Ehe wir dies aber thun, gedenken wir noch einiger Männer, darunter eines Schülers von Kiel, der seinem Meister schon jetzt alle Ehre macht. Es ist dies der Nachfolger Löwe's in Stettin, Dr. Adolf Lorenz, geb. 1837 zu Cöslin in Hinterpommern. — In seiner jetzigen Heimath wirkt er belebend und fördernd für kirchliche Musik; hat er doch dort den Jakobikirchenchor nach dem Muster des Berliner Domchors eingerichtet, sowie einen Verein, der es sich zur Aufgabe stellt, jährlich mehrere Oratorien aufzuführen, gegründet. Auch Lorenz schrieb viele Compositionen für die Kirche, so ein nicht unbedeutendes Stabat mater. Im Oratorium wandte er sich dem Weltlichen zu; denn sein „Otto der Grosse" ist ein weltliches Oratorium. Im Allgemeinen sei über dasselbe Folgendes bemerkt: Das Unterscheidende vom früheren Oratorium liegt hier in der dramatischen Behandlung des Stoffes. Die Personen sind musikalisch scharf auseinander gehalten und erscheinen dem Hörer fast als gegenwärtig Handelnde, nur mit dem Unterschiede, dass die Themen nicht die krasse Realität der Bühnenmusik haben, also nicht die Wirklichkeit geben, sondern, was das Oratorium ja nur soll, ein Abbild derselben, wozu die Phantasie des Hörers erst

den scenischen Apparat liefern und das Verklärte in's Reale übersetzen muss. Ausserdem spielen eine grosse Rolle neben den handelnden Chören die reflectirenden, über der Handlung stehenden, die etwa den Chören in Schiller's „Braut von Messina" wie denen in den griechischen Dramen entsprechen. Endlich ist aber darin ein Fortschritt zu erkennen, dass der Text nicht an dem alten Schlendrian der Juden-Verherrlichung hängen geblieben, dass das tausend Mal Getönte nicht zum tausend und ersten Male wieder ertönt, sondern Saiten angeschlagen werden, die in dem modernen Bewusstsein des Volkes, unserer Nation, lebhaftesten Widerhall finden. Das patriotische Selbstbewusstsein des Deutschen findet in diesem Werke ebenso wie in Reissmann's „Wittekind" reichste Nahrung.

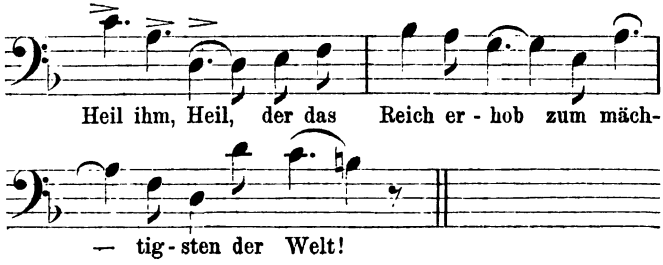
Sehen wir uns nach diesen Worten das Ganze ein wenig näher an, und zwar zunächst den Text. Die Dichtung ist von dem Geheimen Regierungsrath Conrad Zietelmann, welcher unter dem Namen E. Ernst schon mehrere Bände Novellen edirte, die sich bei der Kritik und dem Publikum der anerkennendsten Theilnahme erfreut haben. Das Ganze hat durchaus den Charakter wie die früher besprochenen weltlichen Dichtungen Giesebrecht's, nur dass der Stoff hier noch entschieden weltlicher ist, als dies bei den meisten Dichtungen desselben der Fall ist. Die dramatische Entwickelung ist hier vorzüglich, und in dieser Beziehung steht das Oratorium auf nicht geringer Höhe. Wenn dem Beobachter übrigens beim ersten Durchlesen die Chöre zu lang erscheinen, so wird er an der Hand der Partitur erkennen, dass es Absicht des Dichters wie Componisten war, die früher landläufigen Textwiederholungen zu vermeiden und der poetischen Ausführung einen grösseren Raum zu gestatten zu Gunsten einer feineren Charakterisirung, einer genaueren Zeichnung der Situation, einer gründlicheren Erschöpfung des Gedankens. Dass die Chöre eben nicht zu lang sind, beweist die Partitur auf das Evidenteste. Der Componist hat es verstanden, den poetischen Grundgedanken in ein musikalisches Thema zu condisiren, das der Vielheit der Worte eine Einheit zu geben und der musikalischen Form Abrundung zu verleihen vermochte, ohne Worte oder gar ganze Sätze des Textes zu wiederholen, es sei denn, dass es sich um Verszeilen handelte,

die den Componisten nöthigten, zur Form der Fuge zu greifen. — Das Charakteristische und vielleicht auch Unterscheidende dieses Oratoriums liegt in der poetisch eigenthümlichen Behandlung des Stoffes und der musikalisch eigenartigen Bekleidung des Gedichtes.

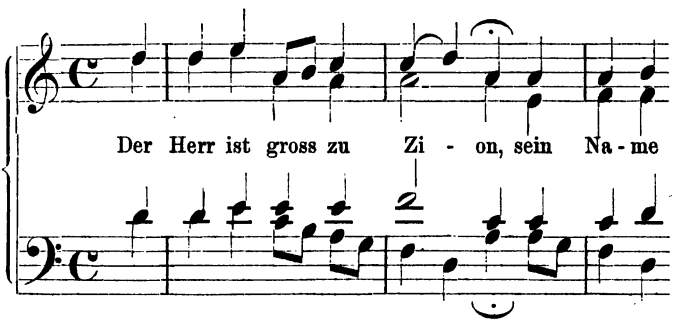
Das Ganze besteht aus drei Theilen. Der I. Theil schildert König Otto's Einzug in Magdeburg im Jahre 952 nach der Eroberung Italiens. Der Chor des Volkes empfängt ihn. Eine Einleitung von 8 Tacten schildert das Näherkommen des Heerzuges, an dessen Spitze Otto reitet; ihr schliesst sich ein 7stimmiger Chor ($^{12}/_{8}$, „Glockenton und Posaunenschall, Jubel und festliche Klänge") an.



Der Zug kommt näher; er trägt Otto und seine Braut an der Spitze; eine Solostimme (welche Otto's Erscheinung näher charakterisirt) singt: „Fest blickt er drein in der Rüstung von Erz, das mächtige Schwert an der Linken". Dem Einzelgesang folgt eine glänzende Doppelfuge, in welcher das Volk aufjubelt. Das Thema setzt im Bass also ein:

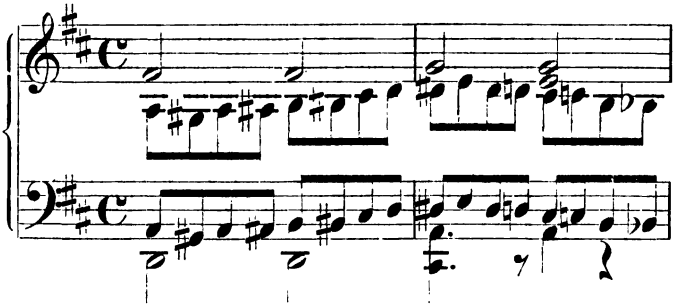


Der Musiker überragt hier den Dichter. Dieser Chor „Heil ihm“ ist eine der grandiosesten Nummern des ganzen Werkes. Der imposante Einzugschor „Glockenton und Posaunenschall“ schliesst sich der durchgearbeiteten Fuge abermals würdig an. Die Instrumentation des Chores ist glänzend. Die Trompeten schmettern lustig drein. König Otto unterbricht die Jubelrufe mit den Worten: „Schweigt Posaunen, schweige Jubelruf, Preis und Ehre sei allein dem Herrn!“ etc.; ein einfacher choralartiger Chor des Volkes: „Der Herr ist gross zu Zion“ (in der aeolischen Tonart), folgt. — Trotz des



weltlichen Textes verliert Lorenz keinen Augenblick die Aufgabe des Oratoriums (sittliche Erhebung) aus den Augen; nichts Bühnenartiges schleicht sich ein. Ohne Frage löst er seine Aufgabe viel höher als Löwe. — Die Scene verändert sich jetzt. Herzog Ludolf von Schwaben, König Otto's Sohn, tritt auf mit den Worten: „Nein, ich ertrag 's nicht länger, dass mir entzogen meines Vaters Gunst und sein Vertrauen“. Die Melodie der von ihm gesungenen Arie: „Unmuth bestürmt mir die Seele, Unmuth und bittrer Groll, dass ich, der Nächste am Throne, Fremden mich beugen soll“, ist gut. Der betrachtende Chor nimmt die Gefühle des Jünglings auf und singt: „Bittre Gefühle, schlimme Gedanken auf und nieder schwanken in des Jünglings irrender Seele“, „In der Empörung nicht suche den Ruhm“ etc. Dieser Chor beginnt unisono und fliesst stets im leisesten Pianissimo dahin. Die Begleitung kennzeichnet den Seelenzustand des Jünglings; sie bewegt sich in charakteristischen Gängen (Violoncello und Violine) auf- und

abwärts und bezeichnet so die widerstrebenden Gefühle in der Brust des Jünglings; Violoncell und Violine übernehmen diese grollenden Figuren.



Herzog Conrad, Otto's Schwiegersohn, nähert sich Ludolf mit den Worten: „Verdammt sei er! reich mir deine Hand, Ludolf! — ich hasse ihn, den Herzog Heinrich, der uns verdrängt hat aus des Königs Gunst". Sehr charaktervoll ist das folgende Arioso: „Verwünscht sei dieser Römerzug, verwünscht des Königs zweite Ehe! Abschüttl' ich das Vasallenjoch!" Der heuchlerische Erzbischof Friedrich von Mainz kommt, um scheinbar beide zu besänftigen. Er spricht: „Verwegene Jünglinge! hört auf mein Wort, leicht reisst die Leidenschaft den Besten fort". In festen markigen Tönen wirft Lorenz diese Worte hin. Der betrachtende Chor (Tenor und Bass) tritt auf, indem er die Jünglinge vor Friedrich warnt, mit den Worten: „Dem arge List in der Seele wohnt". Erzbischof Friedrich wendet sich abermals zu beiden; der Chor singt zum zweiten Male: „Dem arge List in der Seele wohnt". Ein leidenschaftliches Gespräch (Terzett) entwickelt sich zwischen Ludolf, Conrad und dem Erzbischof. Die beiden ersten verbinden sich zur Empörung. Der Chor tritt abermals auf mit den Worten: „Weh'! die Treue, sie ist gebrochen". — Eine stimmungsvolle Einleitung kennzeichnet den Schmerz über den Abfall des Sohnes. Die Begleitung setzt sich in derselben Weise auch während des Chores fort. Im Mittelsatze des Chores bei den Worten: „Dich beweine ich, edles herrliches Königshaus" drückt die Begleitung das Fliessen der Thränen aus. Bei den Worten: „Sturmwind tobt durch deine Hallen" wendet Lorenz in der

Begleitung die Tonmalerei an. Jede neue Strophe dieses Chores (4 Strophen) weiss Lorenz anders zu componiren; er entledigt sich seiner Aufgabe mit grossem Geschick. Mit der ersten Strophe, die sich zum Schlusse wiederholt, schliesst er das Ganze. Der I. Theil schliesst ab.

Der II. Theil führt uns nach Mainz. Der Chor singt einen lieblichen Gesang: „In Schönheit wandelst du, geliebte Königin". Adelheid antwortet: „O Schmerz, o jammervoller Krieg", — weiter: „Und ich bin schuldlos selbst der Grund, dass dieser Kampf entbrannt". Ein Recitativ des Königs Otto folgt, in welchem er mittheilt, dass der Reichstag die Frevler der Herzogthümer entsetzt hat. Adelheid singt: „Irrthum war es, nicht Verbrechen". Es entspinnt sich ein Gespräch zwischen Adelheid, dem König und dem Erzbischof von Mainz. Alle Stimmen vereinen sich zum Terzett. Während der Priester spricht: „An den Herrn und Heiland mahn' ich" singt Otto: „Dass Verrath und Aufruhr herrschen, nie und nimmer soll es sein". Dass Lorenz hier die Situation richtig erfasst, wird Niemand bestreiten können. Der Chor der Landsknechte tritt auf. Ihm folgt der Chor der Weiber, welche rufen: „Fliehet, rettet, unsre Häuser stehen in Flammen". Um die Situation noch mehr zu beleben, lässt der Dichter einen fortziehenden Ritter auftreten, der sein Ross abwärts führt und, an Leib und Seele gebrochen, singt: „Meinen Bruder hab' ich erschlagen in des Königs Heer!" Der Chor singt abermals: „Wehe, wehe! blutiger Krieg". Abermals tritt ein verwundeter Ritter auf; er singt: „Zum Tode getroffen, zerschmettert mein Leib". Der Chor antwortet: „Schlafe den ewigen Schlaf" (gesdur, im leisesten Pianissimo). Begleitung sehr wirksam. Das nun auftretende Soloquartett singt: „Vorüber ist der blutige Tag, der wilde Kampf hat ausgetobt" etc.; dasselbe geht bei den Worten: „Bis der Tag kommt, wo endet jeglicher Zwist" in eine kräftige Fuge über. Der Dichter hat uns hier verschiedene Bilder einer Schlacht vorgeführt. Die Handlung ist bis jetzt keinen Augenblick in's Stocken gerathen.

Eine ruhige Einleitung führt uns in den III. Theil ein; sie zeigt, dass die Empörung bewältigt ist. König Otto tritt auf und betrauert Ludolf, seinen Sohn und

sich selbst. Kaum hat er geendet, so erscheint der Chor der Jäger: „Lustig schmetternde Hörner erfüllen die Luft“ und verkünden das Herannahen derselben. Sie singen: „Frisch auf ihr Jäger, die Lerche singt“. Dieser Chor ist Lorenz sehr gelungen. Bei den Worten: „Schon rennt der Eber daher“ stürmt auch die Begleitung des Chores wild vorwärts. Der König, ein leidenschaftlicher Jäger, verscheucht durch die Jagd seine Betrübniss. Die Situation verändert sich abermals. Ludolf erscheint im Büssergewande. König Otto will ihn nicht annehmen. Da meldet ein Bote den Einfall der Ungarn. Als Ludolf dies vernimmt, spricht er: „Ha! gebt mir Waffen, wo ist mein Pferd?“ Vater und Sohn versöhnen sich. Der Chor singt einen ruhigen 8stimmigen Satz: „Sei gepriesen Walten der Gottheit, die du das Königshaus neu geeint“. — Wir werden jetzt an den Lech versetzt. Die Chöre der Ungarn und der deutschen Krieger treten auf. Der Streit beginnt. König Otto singt: „Getreue voran, Mann gegen Mann“. Während die deutschen Krieger soeben einen marschmässigen Chor gesungen, entrollt Lorenz nun in Tönen das Bild einer Schlacht. Von grossartiger Wirkung ist die Schlachtmusik; die Instrumentirung derselben ist brillant. Immer wilder und dramatischer gestaltet sich die Musik. Ludolf singt: „In den Rücken lasst sie uns fassen“. Immer wilder wird das Getümmel. Das Wort des ungarischen Führers verhallt, die Ungarn rufen: „Fliehet, fliehet!“ Die Ungarn sind geschlagen; ein pompöser Marsch, der schon als Begleitung im letzten Chore auftrat, kündet den Sieg der Deutschen an. König Otto ruft: „Allmächt'ger Gott, ich preise dich!“ Der Chor: „Das war die blutige Schlacht am Lech, wo deutsche Kraft vernichtet den Feind — o blühe, blühe deutsches Reich bis an der Zeiten Ende“ beschliesst das Ganze.

Der Zweck dieses Oratoriums war, uns ein Stück deutscher Geschichte in erhebender Weise vor Augen zu führen. Lorenz hat in würdiger Weise diese Aufgabe durchgeführt. Seine Musik wird nie bühnenmässig und gefährdet keinen Augenblick die Würde des Oratoriums.

Wie wir erfahren haben, beschäftigt sich Lorenz mit der Composition eines zweiten Oratoriums: „Heinrich der Vogelsteller“. Also abermals ein Stück deutscher Geschichte. — Kommt die zweite Arbeit der ersten

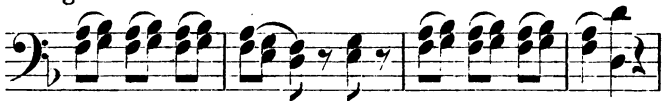
gleich — was bei der musikalischen Begabung von Lorenz gar nicht zu bezweifeln ist, — so wird auch diese Composition von jedem die Kunst liebenden Künstler mit Freuden begrüsst werden.

Zu den Oratoriencomponisten der Gegenwart haben wir auch den Berliner Musikdirector Adalbert Ueberlée zu zählen. Derselbe schrieb folgende grössere Kirchencompositionen: 1. 1864 ein „Te deum laudamus" für Solo, Chor und Orchester, welches mit dem Michael Beer'schen Preise, bestehend in einer Studienreise nach Italien, vornehmlich Rom (von Seiten der Königl. Academie zu Berlin), gekrönt wurde. — 2. „Das Wort Gottes", eine Cantate, componirt im Jahre 1871; ein den Abend füllendes ($2^1/_2$ Stunde währendes), im grossen Oratorienstyl gehaltenes Werk. (Aufgeführt im März 1872 in der Sing-Academie zu Berlin). Der Text ist von R. Stechow, Prediger an der Dorotheenstädtischen Kirche. Das Werk enthält Solis, Chöre, Doppelchöre (Fugen, Doppelfugen). — 3. „Requiem aeternam" für Solo und Chor a capella, meist 8stimmig, comp. im Jahre 1873. (Aufgeführt zum ersten Male im November 1873 in der Dorotheenstädtischen Kirche). — 4. „Stabat mater" für Solo und Chor a capella, meist 8stimmig, componirt im Jahre 1873. (Aufgeführt zum ersten Male am Charfreitag 1874). — 5. „Golgatha", Oratorium zum Charfreitage. Im grossen Oratorienstyl, für Soli, Chor und grosses Orchester componirt im Jahre 1878 (Januar und Februar). (Aufgeführt am Charfreitag, den 18. April 1878, zum ersten Male.

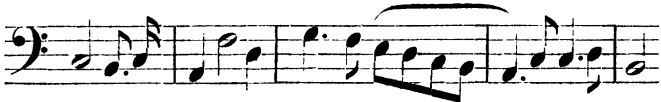
Besonders erfreut das Requiem sich einer günstigen Aufnahme. Die Werke sind durchweg polyphon geschrieben; Anlehnungen an Vorhandenes hat er streng vermieden, daher mehr ein modern-realistischer als streng kirchlicher Geist die Compositionen durchweht.

Das Oratorium „Golgatha" hat natürlich für dies Buch das meiste Interesse. Es zerfällt in 2 Abtheilungen; der Text ist geschickt nach Worten der Schrift mit eingefügten Chorälen und freier Dichtung zusammengestellt. — Abtheilung I. zeigt Jesu vor Gericht, den Gang nach Golgatha und den Heiland am Kreuze. Abtheilung II. führt den sterbenden Heiland vor und seine Auferstehung; letztere ist „das Gericht" betitelt und schildert vorwiegend den Schrecken der Israeliten

bei der Auferstehung des Herrn. — Der Chor ist vorherrschend. — Nach der Partitur, die uns im Manuscript vorliegt, zu urtheilen, ist das Ganze eine Achtung gebietende Composition. Die Einleitung (C-moll) ist sehr stimmungsvoll. Der erste Chor: „Wir haben ein Gesetz und nach dem soll er sterben", ist sehr charakteristisch. Auch die Arie der Maria Magdalena: „O welch' ein Schmerz", ist voll tiefer Wehmuth. Ferner gestaltet sich der Chor „Weg, weg mit dem! Kreuziget ihn" echt dramatisch; dasselbe lässt sich von dem Chor der Krieger und Priester sagen: „Auf, auf zur Beute, theilet die Habe". Selbst Tonmalerei wendet Ueberlée hier mit Erfolg an.



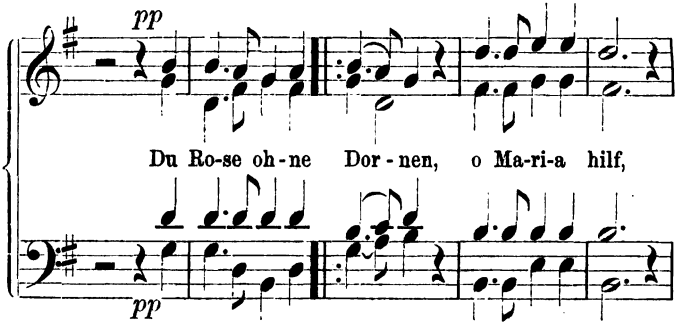
Von tiefer Empfindung zeugen die Worte Jesu: „Vater vergieb ihnen" (Recitativ). Auch der sich anschliessende Chor des Volkes: „Der du den Tempel zerbrichst" entwickelt sich theilweise ganz prächtig. — Der zweite Theil wird wieder durch ein stimmungsvolles Adagio eingeleitet. Weniger sagt uns die Arie der Maria zu: „Die ihr vorübergehet, o schauet her und sehet". Ebenso sind die Worte Jesu nicht treffend genug im Charakter. Dagegen enthält das Terzett „Aus deiner Liebe Fülle" wieder manches Ergreifende. Im Schluss der II. Abtheilung, die das Gericht darstellt, sind die Chöre der Israeliten fast durchweg gut. Tonmalerei kommt noch häufig vor, so bei den Stellen „Entsetzlich heulen die Winde, es prasselt der Regen, es zucken die Blitze". Den Schluss bildet der Choral „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", nach der Melodie „Was Gott thut, das ist wohlgethan" gesungen. Bei der letzten Aufführung hat statt dessen Ueberlée einen Schlusschor componirt: „Dank, Dank unserm Gott", der im Mittelsatz sich zu einer Fuge ausbreitet, die folgendes Thema hat:



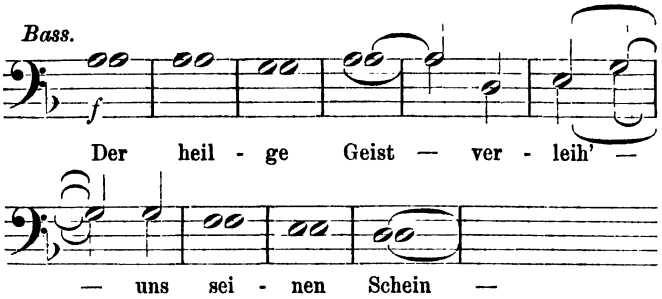
Entschieden zu den bedeutenderen Oratorien-Componisten der Gegenwart gehört ferner F. G. Nicolai; 1829 in Leyden geboren, besuchte er das Conservatorium in Leipzig und nahm später Unterricht bei Schneider in Dresden. Er schrieb das Oratorium „Bonifacius", Op. 17. (Verlegt von C. F. Kahnt in Leipzig). — Ausser dem „Bonifacius" hat Nicolai noch ein grosses musikalisches Werk mit deutschem Text geschrieben, und zwar „Schiller's Lied von der Glocke". Wir glauben, dass darin noch weit mehr die Neuzeit zu finden ist, namentlich in Bezug auf gewagte Harmonien, wie im „Bonifacius". Auch dies Werk ist für gemischten Chor und Sopran-, Alt-, Tenor- und Baryton-Solo. Unter den Solonummern befindet sich ein Quartett (S., A., T. und B.) ohne Begleitung, ein Sextett (S. I und II, A., T., B. I und II) mit Begleitung von nur 4 Hörnern, und in der Instrumentation ist so Manches, was man nicht jeden Tag hört. Wäre Max Bruch unserm Nicolai nicht mit seiner Glocke zuvor gekommen, wer weiss, ob nicht Nicolai mit seiner Composition den Preis davongetragen hätte. — Nicolai hat auch einen guten Ruf als Liedercomponist; die Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig edirten verschiedene von ihm. Sehen wir uns nun sein Oratorium näher an. Dasselbe besteht aus drei Theilen und wurde von Frau Lina Schneider, der Gattin des wohlbekannten Tenoristen Carl Schneider, gedichtet. Der I. Theil zeigt das Auftreten des Bonifacius in Friesland, wohin er sich begiebt, um die Heiden zu bekehren; es entspinnt sich ein heftiger Streit zwischen Bonifacius und den Götzenpriestern. Die Tochter eines Priesters tritt aber zum Christenthum über und wird dafür von ihrem Vater verflucht. Dies und ein Marienlied, von der kleinen Christengemeinde gesungen, gab dem Componisten die erwünschten Gegensätze. Theil II zeigt Bonifacius mit seiner kleinen Christenchaar auf der Reise nach Deutschland, wohin er auf einige Zeit zurückkehrte. Die Heidenpriestertochter folgt ihm ebenfalls, obwohl sie die Erinnerung an ihren Vater nicht zu überwinden vermag. Sie wähnt sich sogar in nächtlicher Stille durch Wodan und seine Geisterschaar verfolgt. (Grosse Scene für Sopransolo). Uebrigens ist dieser Theil ganz weich gehalten, im Gegensatz zum I. Theil. Es findet sich darin ein Antiphonar (für Chor

und in der dorischen Tonart), sowie ein grosses Duo für Tenor und Bass. Ein reicher Jüngling kommt bei Nacht zu Bonifacius, um in die Christengemeinde aufgenommen zu werden. Dieser Theil ist mehr in geschlossener Form gehalten als der I. und III. Theil. Der Schlusschor ist eine Fuge. Im III. Theile findet man Bonifacius wieder in Friesland und wird man Zeuge von seinem gewaltsamen Tode. Diesen lässt die Dichterin durch den Heidenpriester, der in Wuth über seine, ihm verlorene Tochter ist, geschehen. Als aber die Heiden Zeugen davon sind, dass Bonifacius, statt dem Mörder zu fluchen, sterbend für ihn betet, bekennen sie sich alle zum Christenthum und lassen sich von dem bald die Augen schliessenden Bonifacius taufen.

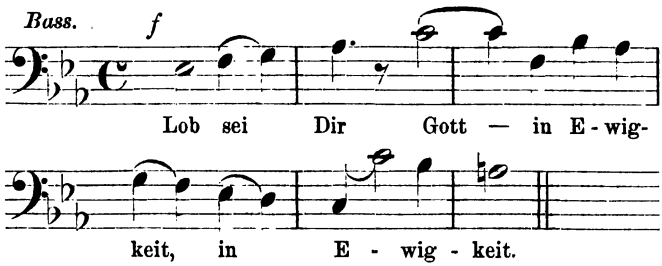
Dies ist der kurze Inhalt desselben. Betrachten wir die Musik ein wenig näher. Ein langer Orchestersatz leitet den ersten Chor: „Du, Wodan, grosser Gott" ein. Nach einem Barytonsolo folgt ein ansprechendes Männerquartett. Besonders wirksam ist aus dem I. Theil das Marienlied:



Die Orchestereinleitung des II. Theils ist kurz, der sich anschliessende Chor der Christen: „Neige, himmlisches Erbarmen gnädig dich uns Armen" sehr innig. Dem ernsten Basssolo (Bonifacius) folgt ein symphonischer Satz, der das stille Weben der Nacht darstellt. Der II. Theil enthält vier Chöre. Unter diesen ist der Chor der Christen: „Der heil'ge Geist verleih' uns seinen Schein", welcher in der dorischen Tonart steht, von eigenthümlicher Klangwirkung:



Ebenso macht der Schlusschor dieses Theiles: „Lob sei dir Gott in Ewigkeit" durch die perlende Begleitung einen guten Eindruck; der Mittelsatz dieses Chores ist ein wirksame Fuge:



Der III. Theil bringt im Anfang einen Frauenchor (heidnische Mädchen), einen Männerchor, Duett, Solis, Doppelchor, Solo-Quartett und Schlusschor. Man sieht, eine reiche Abwechselung ist vorhanden. Unter diesen Nummern ist manches Schöne. Von besonderer Charakteristik ist der Chor: „Leise lispeln sel'ge Geister", bei welchem die charakteristische Begleitung die Driaden im fallenden Baum darstellen soll.

Zum Schlusse gestaltet sich das ganze Werk immer grossartiger. Unter pomphafter Begleitung (C-dur $^4/_4$) beginnt der Chor: „Wodan, grosser Herr und König"; derselbe nimmt beim Rachegeschrei den schnellen $^3/_4$ Tact an. Beruhigend wieder wirkt die Arie des Bonifacius: „Am Kreuze sprach der Menschen Sohn: Vergieb, o Vater, ihnen!" Dem Chor der Heiden: „Tauf uns sterbend" folgt das liebliche Soloquartett: „Nimm seine Seele, Herr, in deine Hände". Chor und vereintes Soloquartett schliessen das Ganze würdig ab. — Nicolai

hat bewiesen, dass er es wohl versteht, zu componiren. — Die Instrumentation ist gut, modern. Ueberhaupt hat er die Mittel der neuen Musik nicht verschmäht, um Ausdruck zu erzielen. Auch die Pedalharfe findet im Oratorium ihre Verwendung.

Nicht vergessen wollen wir ferner M. Blumner, geboren 1827, Schüler von Dehn; er schrieb die Cantate „Columbus", das Oratorium „Abraham" und den „Fall Jerusalems". Dieselben zeigen, dass Blumner ein gediegener und begabter Componist der Gegenwart ist, zeigen aber auch, dass ihnen Eigenartigkeit in der Erfindung fehlt. — Er lebt als Director der Sing-Academie in Berlin.

Sein letztes Oratorium, „Der Fall Jerusalems", hat viele erhabene Momente, viele Licht-, aber auch viele Schattenseiten. Meister im Contrapunkte und in der Fuge, fehlt ihm doch das pulsirende Leben, welches nöthig ist, um die starren Formen zu erwärmen.

Wir kommen jetzt zu einem Manne, der einer der Jüngsten in der Reihe der Componisten ernster Musik ist, nämlich zu Albert Becker. Derselbe, 1834 zu Quedlinburg geboren, ist ein Schüler von Dehn. Bei einem Preisausschreiben der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien erhielt er den zweiten, Raff den ersten Preis. — Albert Becker schreibt jetzt ein Oratorium, nachdem er eine Messe in die Welt gesetzt, die allgemein gefallen hat. — In dem s. Z. von dem Herausgeber dieses Buches redigirten Zeitschrift „Der Organist" schreibt Professor Tottmann (Jahrg. I., S. 83) wie folgt: „Die erwähnte Messe schliesst sich, besonders in den polyphonen Partien, so z. B. in der grossartig angelegten brillanten Schlussfuge des Gloria „Cum sancto spiritu", welche nach unserem Dafürhalten überhaupt den Höhepunkt des Werkes bildet, an Bach und Händel, in anderen Partien wieder an den Styl der Beethoven'schen Missa solemnis an, während namentlich die Schlussnummern eine starke Hinneigung zu der Richtung Richard Wagner's zeigen. Besonders auffällig tritt diese Wahlverwandtschaft im Sanctus zu Tage. — Wenn nun eine solche Stylungleichheit auch nicht zu den Vorzügen eines Kunstwerkes gehört, so ist doch zu berücksichtigen, dass wir es hier mit einem ersten grossen kirchlichen Tonwerke eines Componisten zu thun haben und dass ein so hochdenkender und be-

gabter Tonsetzer, wie Becker es ohne Zweifel ist, sich bald zu einer einheitlichen, stylvollen Ausdrucksform emporarbeiten und als Souverain auf seinem Kunstgebiete erscheinen wird. Trotz jener Stylverschiedenheit ist aber immerhin anerkennend hervorzuheben, dass Alles, dem Gegenstande gemäss, gross und bedeutend gedacht und mit äusserster Sorgfalt und Liebe durchgeführt ist; denn die uns vorliegende Partitur zeigt eine nicht geringe Meisterschaft in der Disposition und Anwendung der chorischen und orchestralen Mittel. Die Themen treten überall in einem vollen, gesättigten Klangcolorit auf, wie es der grosse Raum einer Kirche erfordert; ebenso erscheinen dieselben bei ihrer weiteren Durchführung in der mannigfaltigsten Beleuchtung, aber stets in einer würdigen, edlen Klanggewandung. Im Uebrigen schliessen wir uns in Bezug auf das vorliegende Werk und dessen Componisten dem Orientirungsartikel an, welcher andern Ortes kurz vor der Aufführung der genannten Messe durch den hiesigen Riedel'schen Verein am 17. Mai 1879 erschien".

Der letzte in der Reihe dieser Männer, den wir hier zu besprechen haben, ist der Berliner Componist Martin Rabe. — Sein Oratorium „Isaak" ist noch Manuscript, aber im vergangenen Jahre in Berlin in der Nicolaikirche aufgeführt. — Der „Clavierlehrer", von Professor Breslauer redigirt, berichtet über dasselbe wie folgt: „Den Text zum Oratorium „Isaak" hat der Componist nach einer alten Dichtung selbst zurechtgestutzt, im ganzen gar nicht übel. Ihm haftet insofern das Fragmentarische an, als die Handlung nur bis zur Rüstung Abraham's zur Opferreise reicht, die versuchte Opferung selbst, der in weiterer göttlicher Verheissung ausgesprochene Lohn für Abraham's absoluten Gehorsam und anderes sich daraus Ergebende fehlt hier gänzlich. Allerdings schliesst auch dieses Fragment nicht, ohne das unerschütterliche Gottesvertrauen durchleuchten zu lassen. — Das die Diction der Poesiegestaltung manchmal auch recht prosaisch ist, mag der folgende Vers lehren: „Und grüss die Mutter auch recht sehr von mir" (Isaak). — Obwohl der Componist nicht ohne Talent, so steht sein Können doch noch auf recht niedriger Stufe". — Wir erfahren aus dem „Clavierlehrer" weiter, dass die Chöre durchaus nicht derartig angelegt

sind, dass sie dem Oratorium Grösse, Charakter und Erhabenheit verleihen können. Hoffen wir, dass der p. Rabe, nachdem er die grösseren Formen noch tüchtig verarbeitet, in den nächsten Jahren Besseres leistet.

Nachdem wir die Geschichte des Oratoriums bis auf unsere Tage geführt, haben wir gesehen, dass es auch heute viele Männer giebt, die Oratorien componiren. Wenngleich sich das Wort: „Viele sind berufen, aber Wenige sind auserwählet" auch auf die lebenden Oratorien-componisten anwenden lässt, so wollen wir uns doch nicht verhehlen, dass wir es mit Freuden zu begrüssen haben, dass eben Männer in so reicher Auswahl vorhanden sind, die gerade in der heute so realistischen Zeit das Oratorium sich als hauptsächlichstes Compositionsfeld erkoren haben.

Bevor wir dieses Werk abschliessen, seien uns nur noch einige Worte gestattet. Es ist oft von der Kritik folgender Satz aufgestellt: „Zur gelungenen Composition eines Oratoriums oder einer Kirchenmusik gehört unbedingte Gläubigkeit des Verfassers". Es mag dies in gewissem Sinne bei der Composition directer biblischer Oratorien seine Richtigkeit haben, bei weltlichen Oratorien ist dies wohl nicht nöthig. — Wohl aber muss vor allen Dingen die künstlerische Kraft, die sich in die Tiefe jedweder Aufgabe versenkt, vorhanden sein. Hierauf kommt es bei der Composition vor allen Dingen an. Händel und Bach werden oft als streng gläubige Menschen angeführt; denn sonst hätten sie solche Oratorien nicht componirt. Mit Bach mag dies seine Richtigkeit haben; man bedenkt aber nicht, dass nur Händel's „Messias" ein positives Glaubensbekenntniss ablegt, seine anderen Oratorien meistens historischen, viele weltlichen Inhaltes sind. — Jene eben hingestellte Frage, glauben wir, dahin beantworten zu müssen: „Nicht nothwendig ist zur Composition biblischer Oratorien eine unbedingte Gläubigkeit, wohl aber wünschenswerth".

Es gab eine Zeit, wo Musiker von Fach mit Geringschätzung über das Oratorium sprachen. Wer nicht eine Oper, eine Symphonie geschrieben, galt nicht für tüchtig. Zwar liess man Mendelssohn's „Elias" und „Paulus", auch Schumann's „Paradies und Peri" gelten; letzteres bezeichnete man, obgleich es doch die formalen

Grundzüge des Oratoriums inne hatte, einfach als weltliches Oratorium. Gegen ein weltliches Oratorium konnte doch Niemand etwas haben. Es lag also klar zu Tage, dass die feindlichen Stimmungen sich nicht gegen die Form, sondern gegen den Inhalt richteten.

Die Bestätigung für diese Ansicht findet sich ja in Brendel's Musikgeschichte. Brendel erklärt wiederholt, dass es nicht mehr zeitgemäss sei, wenn man heute dem Publikum noch biblische Stoffe zumuthe, denen eine bleibende Wahrheit nicht inne wohne. Deshalb ist „Elias" eine minder glückliche Wahl, weil das Wunderbare in leeren Aeusserlichkeiten besteht; „Paulus" ist besser, weil er ein ewiges Moment in der Geschichte des Geistes darstellt. Ist letzteres nicht der Fall, so ist das Oratorium der Gegenwart ein überwundener Standpunkt; man muss in der That junge Tonsetzer warnen vor einer Thätigkeit, die, weil sie im Widerspruch mit der Zeit steht, ihnen nie Erfolge verheisst. — So weit Brendel. — Es würde uns hier zu weit führen, wollten wir Brendel's weitere Aeusserungen über diesen Punkt einer Kritik unterziehen. Giebt er doch an anderen Stellen wieder zu, dass im Dogma ein Kern stecke, dessen grosse Bedeutung und Berechtigung nicht zu unterschätzen ist.

Nun, Brendel ist nicht der Einzige gewesen, der da erklärte, dass das reale Leben Ausgangspunkt im Inhalt jedes Kunstwerkes sein und bleiben müsse. Gesetzt, wir liessen eine Definition des realen Lebens gelten, wie Brendel und Genossen sie hinstellen, so bliebe der Kunst nur übrig, den schöpferischen Griffel entmuthigt aus der Hand zu legen oder in Klagetönen ihren eigenen Untergang zu betrauern.

Leider ist es auch heute mit dem Nihilismus im Leben, in der Philosophie und in der Kunst weit gekommen! Aber, Gott sei Dank, dem Oratorium hat es nicht geschadet. Wenn die Geister aufeinanderplatzen, wie in unseren Tagen, so wächst mit der Macht des Irrthums auch der Drang nach Wahrheit. So wurde auch trotz des Kampfes des Realismus gegen das Christenthum dem Oratorium eine neue Aera eröffnet. Der positive ideale Inhalt des gereinigten Zeitbewusstseins bietet auch dem Oratorium wieder realen Inhalt und belebende Anregungen zu seiner Wiedergeburt dar. So bildeten sich

jene neuen Marksteine, die die Oratoriengeschichte im protestantischen Cultus mit dem Namen „Kiel", im katholischen mit dem Namen „Liszt" bezeichnet.

Schon durch Haydn erhielt, wie wir im Verlauf der Geschichte des Oratoriums sahen, die verachtete Oratorienform neuen Pulsschlag, wärmeres Lebensblut. Mit ihm zu gleicher Zeit richtete Mozart sein Augenmerk auf Händel's Schöpfungen. Durch seine Bearbeitungen Händel'scher Oratorien wurden die Blicke der lebenden Componisten wieder den mächtigen Werken Händel's zugelenkt. War doch die Frucht seiner Beschäftigung mit diesen Werken eine noch unvollendete Messe in C-moll, deren vorhandene Sätze wir noch heute mit dem unterlegten italienischen Text des Oratoriums „Davidde penitenti" bewundern (nur einige Bravour-Arien wurden hiuzugefügt). Ferner schaffte Mozart durch sein Oratorium „La Betulia liberata" für diese Kunstgattung neue Anregung. Ein neues Leben blühte.

Während man früher die Oratorien mit Currendesängern, die durch freiwillige Mitglieder des Chorgesangs verstärkter Kirchenchöre ergänzt wurden, aufführte, so gab sich ein gesteigertes Bedürfniss nach Oratorienaufführungen kund, so dass sich wohlorganisirte Gesellschaften bildeten, deren Lebensaufgabe darin bestand, Oratorien dem deutschen Volke mustergültig vorzuführen. — Joh. Adam Hiller, J. S. Schicht in Leipzig, Christ. Fasch und nach ihm Zelter in Berlin, Luise Reichhardt und dann Fr. W. Grund waren in Norddeutschland die ersten Leiter solcher Singvereine und Academien. Aehnlich entstanden in Wien, München und Dresden Vereine für ernsten Chorgesang. Bald genügte in Berlin die Singacademie nicht mehr; der Stern'sche Gesangverein blühte mächtig empor, später von Jul. Stockhausen und Bruch geleitet.

Bald blühten die grossen Musikfeste auf, zu denen die niederrheinischen Städte den Anlass gaben; ein Oratorium bildete stets die Hauptnummer wenigstens eines Tages. Zu diesen Musikfesten gesellten sich bald andere. Nicht genug daran, entstanden unter Brendel's und Liszt's Auspicien die Wanderversammlungen des „Allgemeinen deutschen Musikvereins", die auch Oratorien cultiviren. — Daher kam es, dass auch der Nation die Bach'schen und Händel'schen Werke durch eine Gesammtausgabe wiedergegeben wurden.

So ist denn eine Zeit erschienen, wo die Kritiker, die das Oratorium als eine gering zu schätzende Gattung ansehen, mit Recht verschwinden. Haben sich doch auch dem Oratorium reiche neue Quellengebiete erschlossen, in die der Dichter nur zu tauchen braucht, um Stoff für ein neues Oratorium zu haben.

Was nun auch noch aus dem Oratorium werden möge, welche Wandlungen es auch nach Form und Inhalt zu durchlaufen hat, das steht heute fest: das Oratorium hat ein berechtigtes Dasein und eine Zukunft, wie jede andere Kunstgattung. Das Dasein desselben ist um so berechtigter, je mehr die Oper sich veräusserlicht und die Tonkunst in den Dienst der reinen Sinnlichkeit sinkt. Das Oratorium ist und bleibt die Zufluchtsstätte des musikalischen Epos, der reinen und edlen Form. Schon heute hat das Oratorium begonnen, in diesem Sinne seine erlösende und vielleicht einst errettende Mission zu beginnen. Doch wer will die Zukunft durchschauen!

Wir schliessen dies Buch mit dem Wunsche, dass durch dasselbe dem freundlichen Leser das Oratorium als eine wahrhaft deutsch-nationale Schöpfung lieb und werth geworden sein möge. Ja möge dies Buch dazu dienen, Liebe und Achtung dem herrlichen Oratorium zu erwecken, so wird unsere Arbeit schon reich genug belohnt sein. —

Anhang.

Verzeichniss der Oratorien*) (in Manuscript) auf der Königl. Bibliothek in Berlin.

(Unvollständig).

Agricola, Joh. Friedr. Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem.
Alessandri, Giulio d'. Santa Francesca Romana.
Almeyda, Fr. Ant. de. La Giuditta.
Avondorno, Pietr. Ant. Givas, rè de Guida. — La morte d'Abel.
Bach, Joh. Seb. (Wie bekannt).
Caldara, Ant. Morte e Sepoltura di Christo. — Christo condannato. — 1728. Gionata. — 1727. Il Battista.
Carissimi, Giac. Jephta, 1 Chor. — Jonas, 2 Chöre.
Costanzi, Giov. Batt. S. Pietro Alessandrino.
Danzi, Franz. Abraham auf Moria.
Dittersdorf, C. D. v. 1775. Esther oder die Befreiung des jüd. Volkes in Persien.
(Elkamp, Heinr. 1831. Die heilige Zeit.)
Fehre (?), C. L. c1758. Passions-Orat. „Sammlet euch, getreue Seelen". — Orat. inmem. perpessionis Salvatoris.
Ferrandini, Ant. Il Giuseppe riconosciuto.
Forkel. Hiskias.
Fux, Joh. Jos. 1728. La Deposizione della Croce di Gesù Christo. S. N. — 1731. Gesù Christo nell' orto.
Galuppi, Bald. Jahel.
Gebel, Georg. Passions-Orat. „Komm mit Jesu Seel und Sinn".
Gerstner. St. Marci Passions-Geschichte.
Giordanello, Giuseppe. Le tre ore d' agonia di N. S. G. Chr.
Graun, C. H. Der Tod Jesu. — Pass.-Orat. „Wer ist, der so von Edom kommt". — c1730. Pass.-Orat. „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld". — Pass.-Orat. „Herr sei mir gnädig". — Pass.-Orat. „Lasset uns aufsehn". — 1740. Or. in obitum Frid. Guil. Reg. Borussorum.
Guglielmi, Pietro. L' Agonia di N. S. Gesù Christo.
Händel. Or. Passionale „Kommt ihr verworfnen Sünder". — Pass.-Cant. „Da nahm Pilatus Jesum". — 1712. Pass.-Orat. „Der für die Sünde der Welt gemart. Jesus". — Die Erlösung des Volkes Gottes aus Egypten. — Esther (2 Arien im Cl.-A). — 1738. Israel in Egypten. — Saul. — Messias. — Samson. — 1746. Joseph. — 1745. Die Wahl des Hercules. — 1746. Judas Maccabäus. — 1747. Josua. — 1748. Salomon.

*) Die Oratorien etc. vor 1700 sind nicht mit aufgenommen.

— Jephta (Ouv.) — 1736. Alexander-Fest oder Die Gewalt der Musik. — Ode auf das Cäcilienfest.

Hammerschmidt, Andr. (?) 1637. Pass.-Mus. nach Matthäus. — 1631. Pass.-Mus. nach Johannes.

Hasse. Eherne Schlange. — Die Busse Petri. — La Virtù al pie della croce. — 1744. La deposizione della croce di Gesù Christo S. N. — La caduta di Gerio. — Il cantico di tre fanciulli. — La conversione di S. Agostino. — 1789. I pellegrini al sepolcro di N. Signore. — Sant' Elena al calvario. — Il Giuseppe riconosciuto.

Haydn, Jos. Il ritorno di Tobia. — Die Schöpfung (Stimmen). — Die Jahreszeiten (Stimmen). — (Unecht?) Abramo et Isacco.

Hertel, J. W. Pass.-Cant. Der sterbende Heiland „Ich will an deinem Kreuze".

Hiller, J. A. Pass.-Cant. „Erforsche mich, erfahr mein Herz".

Himmel, J. H. Isacco figura del Redemtore.

Homilius, G. A. Pass.-Orat. „Wir gingen Alle in der Irre". — „So gehst du nun, mein Jesu, hin".

Jomelli, Nic. Isacco figura del Redemtore. — La Passione di N. Sre. G. Chr.

Keiser, Reinhard. 1712. Pass.-Orat. Der für die Sünde der Welt gem. und sterb. Heiland Jesus. — Pass.-Orat. nach dem Evang. Marcus. — Pass.-Orat. „Oeffnet euch, ihr frechen Augen", unvollst. — 1715. Selige Gedanken aus dem Oratorio: Der zum Tode verurtheilte und gekreuzigte Jesus. (Frgm.).

Klein, Bernh. 1826. Jephta. — Joas (Cl.-A. unvollst.) — 1821. Hiob.

Kotzeluch, Leop. Mose in Egitto.

Krebs, Joh. Gottfr. 1774. Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu.

Kreusser, Georg Anton. 1783. Der Tod Jesu. (Cantate).

Kühnau, Joh. Chr. 1784. Das Weltgericht, CA, „ein Singestück".

Leo, Leon. La Morte d' Abel. — Sant Elena al calvario.

(Lotti, Ant. Arien aus verschiedenen nicht angegebenen Orat.).

Martinez, Marianne. Isacco figura del Redemtore.

Mattheson, Johann. Der für die Sünde der Welt gemarterte Jesus.

Mazzoni, Antonio. Mosé in Egitto.

Mozart. Die Schuldigkeit des fürnehmsten Gebotes. — Betulia liberata. — Davidde penitente.

Müller, Joh. Heinr. Der Erzengel Michael.

Naumann, J. G. Giuseppe riconosciuto. — Davidde in Terebinto. — La Passione di Gesù Christo. — I pellegrini al sepolcro di G. C. N. Redent. — La morte d'Abel. — Passion nach Metastasio. Solo f. S. m. Ch.

Paisiello, Giov. 1786. La passione di N. S. G. C. (v. Metastasio).

Porpora, Nic. Oratorio a 5 v. („Legan l'atme"). — S. Giovanni Nepomuceno.

Predieri, Giac. Cesare. Il trionfo della croce.

Pugnani, Gaetano. La Betulia liberata.

Rolle, Joh. Heinr. Der Tod Abels. — Abraham auf Moria. — David's Sieg im Eichthal. — Die Opferung Isaac's. — Das durch die Geburt des grossen Weltversöhners getröstete Israel. — Die Befreiung Israels. — Lazarus oder die Feier

der Auferstehung. — Saul oder die Gewalt der Musik. — Thirza und ihre Söhne. — Der leidende Jesus. — Pass.-Or.: Bespiegelt euch in Jesu. — Die Freunde unter dem Kreuze des Propheten Gottes. — Weinet heil'ge Thränen. — Der sterbende Jesus. — Pass.: Der Heiland nahte sich der Schaar (wahrscheinlich fehlt hier der Anfang). — Or. auf Ostern: Das Schattenbild der schwarzen Nacht. — Verschiedene Chöre aus einem Oratorium. — Or. auf Pfingsten: Hier sind wir Gott. — Or. auf Weihnachten: Ach, dass du den Himmel zerreissest.

Rosthius, Nic. 1598. Die trostreiche Historia von der fröhlichen auferstehung unseres lieben Herrn vnd Heilandes Jhesu Christi.

Sacchini, Ant. Juditta. — 1761. Gesù (Introd. e Finale).

Salieri, Ant. 1776. La passione di Gesù Chr. (Metastasio).

Salomon, J. P.(?) Hiskias.

Sauppe, J. Gottl. Oster-Or.: Die siegreiche Auferstehung Jesu.

Schneider, Friedr. Gethsemane und Golgatha. Pass.-Or.

Schuback, Jacob. La Betulia liberata. — La passione di Gesù Christo. — Pass.-Or.: Der f. d. Sünden d. Welt gemarterte Jesus.

Schütz, Heinr. 1623. Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi.

Schulz, J. A. P. Des Erlösers letzte Stunde. — Pass.-Or.: Maria und Johannes. — Pass.-Cant.: (v. Baggesen) Christi Tod.

Seydelmann, Franz. La Betulia liberata.

Starzer, Jos. La Passione (von Metastasio).

Stölzel, Gottfr. Heinr. Pass.-Or.: Jesus, als der für das verlorne Schäflein leidende u. sterbende gute Hirte. Pass.-Mus.: Jesu, deine Passion.

Stradella, Aless. Oratorio di S. Giovanni Battista.

Oratorien, soweit sie gedruckt vorhanden.

(Unvollständig.)

(P = Partitur. CA = Clavierauszug.)

Bach, C. Ph. E. Pass.-Cant.: Du Göttlicher, CA. — Die Israeliten in der Wüste, P. — Rammler's Auferst. und Himmelfahrt Jesu, P.

Bach, Joh. Chr. (London). Gioas (Favour. Songs).

Bach, Joh. Seb. Weihnachts-Oratorium. — Passions-Musik nach Matthäus, P. — Desgl. nach Johannes, P.

Beethoven. Christus am Oelberge, P.

Bergt, Aug. Christus durch Leiden verherrlicht. Pass.-M. P.

Clasing, J. H. Belsazar, CA.

Elcamp, Heinr. Paulus, CA.

Graun, C. H., Der Tod Jesu. Pass.-Cant. P.

Händel. Deborah, P. — Israel, P. — Semele, P. — Esther, P. — Athalia, P. — Saul, P. — Messias, P. — Belsazar, P. — Samson, P. — Joseph, P. — Hercules, P. — Occasional Oratorio, 1745, P. — Judas Macc., P. — Alexander Balus, P. Josua, P. — Salomo, P. — Jephta, P. — Empfindungen am Grabe Jesu, CA. — L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato, P.)

Hasse, J. A. Die Pilgrimme auf Golgatha. Pass.-Or. CA.

Haydn, Jos Jahreszeiten, P. — Schöpfung, P. — Die Worte des Erlösers am Kreuze, P.
Heinze, G. A. Die Auferstehung, CA.
Hiller, Ferd. Die Zerstörung Jerusalems, P. — Saul, CA.
Homilius, Gottfr. Aug. Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu (Weihnachts-Cantate), P. — Pass.-Cant.: Ein Lämmlein geht, P.
Keiser, Ferd. 1714. Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus (Soliloquia, CA.). — 1715. Der zum Tode verurtheilte und gekreuzigte Jesus. P.
Kiel, Friedr. Christus, P.
Klein, Bernhard. David, P. — Jephta, CA. — Hiob (Cantate), P.
Kühnau, Joh. Chrph. Das Weltgericht, ein Singestück, CA.
Küster, Herm. Die ewige Heimath, CA.
Lesueur. Deborah, P. — Ruth et Noëmi, P. — 1. Or. p. l. Couronnement, P. — Rachel, P. — Oratorio de Noël, P.
Liszt, Franz. Christus, CA. — Legende v. d. heil. Elisabeth, CA.
Loewe, Carl. Zerstörung von Jerusalem, P. — Die eherne Schlange, P. — Die Sieben-Schläfer, P. — Guttenberg, P. — Die Festzeiten, P. — Johann Huss, CA. — Die Heilung des Blindgebornen, P. — Die Auferweckung des Lazarus, CA.
Maefarren, G, A. St. John the Baptist, CA.
Marx, A. B. Moses, CA.
Mendelssohn, F. Paulus, P. — Elias, P. — Christus (Rec. u. Chöre, P.
Neukomm, Sigm. Christi Grablegung, CA. — Christi Auferstehung, CA. — Christi Himmelfahrt, CA.
Reichardt, Joh. Fried. La Passione di Gesù Christo (von Metastasio) z. Th.
Reissmann, Aug. Wittekind, CA.
Ries, Ferd. Die Könige in Israel, P. — Der Sieg des Glaubens, CA.
Rolle, J. H. Saul, CA. — Der Tod Abel's. — Abraham auf Moria, CA. — Lazarus, CA. — Mehala, die Tochter Jephta's, CA. — Thirza und ihre Söhne (Mus.-Drama). — Hermann's Tod (dgl.) CA. — Idamant oder das Gelübde (dgl.), CA.
Rubinstein, Anton. Das verlorene Paradies, CA.
Schicht, J. G. Das Ende des Gerechten. Pass.-Or., P. — Die Feier der Christen auf Golgatha, CA.
Schneider, Friedr. — Gideon (10. Or.), CA. — Das Weltgericht, P. Pharao, CA. — Die Sündfluth, CA. — Absalon, P. — Das verlorene Paradies, CA.
Schnyder von Wartensee, Xaver. Zeit und Ewigkeit, CA.
Schuback, J. Die Jünger zu Emmaus, P.
Schulz, J. A. P. Maria und Johannes. Pass.-Or., P.
Schütz, H. Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi, P.
Silas, E. Joash, a sacred drama, CA.
Sobolewsky, Ed. Der Erlöser, CA.
Spohr, L. Die letzten Dinge, CA. — Des Heilands letzte Stunden, CA.
Stadler, W. Die Befreiung von Jerusalem, P.
Telemann, G. Ph. Musik vom Leiden und Sterben des Welt-Erlösers, CA.
Vogt, J. Die Auferweckung des Lazarus.
Wagner, Rich. — Das Liebesmahl der Apostel (bibl. Scene), P.

Weinlig, Chr. E. Der Christ am Grabe Jesu, CA.
Westenholz, C. Die Hirten bei der Krippe in Bethlehem.

Oratorien und Cantaten in Original-Handschriften.

Agricola, C. F. 1720—74. Lobe den Herrn, Neujahrs-Cantate. — Die mit Thränen säen, Cantate zur Sonnt.-Jubilate. — — Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem, Cant. — Auferstehung und Himmelfahrt Jesu (von Ramler).

Bach, C. Ph. Em. 1714—88. Anbetung dem Erbarmer, Oster-Cantate. — Den Engeln gleich, erhebt, Michaelis-Cantate und andere Cantaten. — Mein Erlöser, Gottes Sohn, Pass.-Musik nach Lucas. — O Jesu Christe, Pass.-Musik nach Matth.

Bach, Joh. Chrph. Eisenach, 1703. Es erhob sich ein Streit, Michaelis-Cantate.

Bach, Joh. Chrph. Friedr. Bückeburg. 1732—95. Die Auferstehung des Lazarus, Or. von Herder. — Die Kindheit Jesu, bibl. Gemälde von Herder. — Gott wird deinen Fuss etc., Cantate. — Himmelfahrts-Cantate von Herder.

Bach, Joh. Ernst. 1722—81. 4 Kirchencantaten.

Bach, Joh. Ludw. 1677—1730. 17 Kirchencantaten. — Trauermarsch 1724.

Bach. Joh. Mich. Gehren, geb. 1660. Ach bleib' bei uns. Kirchencantate.

Bach, Joh. Mich. Tonna, 1783. Himmelfahrts-Cantate „Gott fahret auf".

Bach. Joh. Mich. 1745—1820. Friedens-Cantate.

(Bach, Joh. Nicol. 1669—1740. Weltl. Cantate.)

Bach, Wilh. Friedem. 1710—84. 18 Kirchencantaten.

Benda, Georg. Ich lasse dich nicht. Cant., und 4 andere Cantaten.

Berger, Louis. Trauer-Cantate auf Naumann's Tod. P.

Erlebach, Phil. Heinr. Sieh' ich verkündige, Cantate.

Fasch, C. F. Christ. 1736—1800. 4 Cantaten „Die mit Thränen säen" etc. — Fragm. aus dem Orat. Giuseppe riconosciuto. P.

Fasch. Joh. Friedr. 1688—1758. 27 Kirchencantaten. P.

Forkel, Joh. Nic. Hiskias, Orat. Letzte Bearbeitung 1789. P. — (Oster-Cantate von Bürger.) — (Cantate „Die Macht der Harmonie".) — Preiset den Herrn. — Geburtsf.-Cant. „Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem". — Trauer-Cantate „Ach was für Töne".

Gasparini, Angelo Mich. D. † 1732. Santa Vittoria, Oratorio. P.

Goldberg, Joh. Gottl. Fest. Joh. Bapt. „Durch die herzliche Barmherzigkeit". P.

Graupner, Christoph. 1765. Fürwahr, er trug unsere Krankheit. — 1741. Ist dieser nicht des Menschen Sohn. (2 Kirchencantaten.

Hassen, L. 1689. Oster-Concert „Wer wälzet uns den Stein". P. und St.

Haydn, Jos. Die Schöpfung (Ms. mit autogr. Correcturen).

Herbst, Joh. Andr. 4 Kirchenstücke.

Himmel, Friedr. Heinr. Das Vertrauen auf Gott, Cantate. P.

Homilius, J. G. Cantate „Ihr esset oder trinket". P.

Keiser, Reinhard. 5 Cantaten.
Kirnberger, Joh. Phil. Der Fall des ersten Menschen, Cantate.
Klein, Bernhard. David. P. — Joas (oder Athalia), Cantate.
Kuhnau, Jak. Gott der Vater, Jesus Christus. Kirchencantate.
Kunzen, Adolph Carl. 1761—1817. Orat. Israels Abgötterey in der Wüsten. P.
Kunzen, F. L. Aenoil. 1785. Trauercantate.
Meder, Joh. Vol. 1650—? Pass.-Orat. nach Matthäus.
Naumann, Joh. Gottl. Orat. St. Elena al calvario. P. — 1783, verb. 1797. Zeit und Ewigkeit, Cantate. P.
Possin, Joh. Sam. Carl. Die Schöpfungsfeier, Cantate von Moritz. — Fragm. einer Geburtstags-Cantate auf Friedrich II.
Reichardt, Joh. Friedr. 1778. Gott ist unser Gesang, Geburtstags-Cantate. P.
Riem, W. F. (Oster-Cantate „Frühlingsruf erweckt". P.) — Weihnachts-Cantate von Rochlitz. P.
Rolle, Joh. Heinr. Der Tod ist verschlungen, Kirchen-Cantate. — Trauer-Cantate „Ich weiss, dass". — Oster-Cantate „Lobsingt! er wird erst". P. — Cant. z. Adr. „Hast du denn Jesu". P. — Orat. Saul oder Die Gewalt der Musik. P. — Orat. Jakob's Ankunft in Aegypten. P.
Scheibe, Joh. Ad. Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu. (Oster-Cantate von Ramler.) P. — Der wundervolle Tod des Welterlösers. (Orat.-Text von Scheibe selbst.) P.
Schneider, G. Abr. 1770—1839. Orat. Die Pilgrimme auf Golgatha (von Zachariä). P. — 3 Festcantaten.
Schuback, Jacob. 1778. Orat. Die Jünger zu Emmaus. Text vom Componisten. P.
Schulz, Joh. Abr. Peter. Pass.-Orat. Maria und Johannes. Cl. — Geburtstags-Cantate. P.
Schuster, Joseph. 1796. Orat. La Betulia liberata (von Metastasio). P. — 1778. La Passione di Gesù Christo. P.
Schwenke, Christ. Gottl. Friedr. Oster-Cantate „Dich sahn wir". — Pass.-Cant. „Der du in bangen Nächten".
Seidel, F. Ludw. Cantate „Allmächtiger, wer ist dir gleich". P.
Steininger, Paul. Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus. P. — Pfingst-Cant. „Ihr Christen auf". P.
Stölzel, Gottfr. Heinr. Kirchen-Cant. (Miser. Dom.) Der Sohn Gottes. — Kirchen-Cant. (3. part Trin.) Das ist je gewisslich.
Stössiger, J. C. 5 Kirchen-Cantaten. P. — Trauer-Cantate. P. — Hochzeits-Cantate. P.
Telemann, Georg Phil. Die Hirten bei der Krippe, Weihnachts-Cantate von Ramler. P. — 1742. 48. 51. 3 Einweihungs-Cantaten. P. — 1762. Einweihungs-Orat. „Komm wieder Herr". P. — 1755. Orat. zum Gastmahl etc. „Danket dem Herrn". P. — 1760. Einweihungs-Orat. „Siehe da, eine Hütte Gottes". P. — 1765. Pass.-Orat. „Ach Gott und Herr". P. — 1762. Pass.-Orat. „Allerliebster Menschenfreund". — Pass.-Orat. „Das ist ein köstlich Ding". P. — Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu (Ramler). P. — 1741. 1749. Pass.-Musik nach Johannes. — 1723. 48. 64. Pass.-Musik nach Lucas. — 1750. Pass.-Musik nach Matthäus. — 1768. Einführungs-Cantate (C. P. E. Bach). —

1730. Oratorio und Serenate zum Freudenmahl etc. — 1760. Oratorio desgl.

Vogler, Georg Joseph. Cant. „Helig är Herren“ (schwed.). P.

Wecker, Georg Caspar. † 196.. Am 1. Advent „O Herr hilf“.

Weinlich, Chr. Theod. 1810. Cant. von Körner „Dem Chaos im Dunkel der Nacht“. P.

Zelter, C. Fr. Ramler's Oster-Cant. „Gott, du wirst seine Seele“. P.

Anonymi. (Aeltere Manuscripte.)

Die aufferstehung vnsers Herrn Jhesu Christi wie vns die von den vier Evangdlisten beschrieben wirdt. Papier-Codex aus dem 16. Jahrh. (Stimmen-Partitur.)

Das Leiden unsers Herrn Jhesu Christi wie das der heilige Evangelist Johannes beschreibet. Papier-Codex aus dem 16. Jahrh. (Stimmen-Partitur.)

(Nicolaus Rosthius.) Die trostreiche Historia von der frölichen aufferstehung vnsers lieben HERRN vnd Heilandes Jhesu Christi wie solche beschrieben wirdt von den vier Evangelisten. Anno 1598. Pergament-Codex. (Stimmen-Partitur.)

No. 1a. (Seite 36.)

In resurrectione domini.

(Siehe Mone 1, S. 15—19.)

Ad visitandam dominicam sepulturam. Una de mulieribus cantet sola.
Heu nobis internas mentes
quanti pulsant gemitus
pro nostro consolatore,
quo privamur miserae,
quem crudelis Iudaeorum
morti dedit populus.

Altera item sola.

Jam percusso ceu pastore
ovas errant miserae,
sic magistro decedente
turbantur discipuli,
atque nos eo absente
dolor tenet nimius.

Maria Magdalena.

Sed eamus et ad ejus
properemus tumulum,
si dileximus viventem,
diligamus mortuum.

Simul. cantent.

Quis revolvet nobis lapidem ab ostio monumentis.

Angelus.

Quem vos quem flentes?

Mulieres.

Nos Jhesum Christum.

Item angelus.

Non est hic vere.
Mulieres revertentes cantent ad chorum.
Ad monumentum venimus gementes,
angelum domini sedentem vidimus et
dicentem, quia surrexit. Jhesus.
Mulieres vertentes se ad personam Petri
apostoli omnes cantent.
En angeli aspectum vidimus
et responsum ejus audivimus,
qui testatur dominum vivere,
sic oportet te Symon credere.

Maria Magdalena sola cantet hos
tres versus.

Cum venissem ungere mortuum,
monumentum inveni vacuum,
heu nescio locum discernere,
ubi possim magistrum quaerere.

Dolor crescit, tremunt praecordia
de magistri pii absentia,
qui sanavit me plenam vitiis,
pulsis a me septem daemoniis.

En lapis est vere depositus,
qui fuerat in signum positus,
munierant locum militibus,
locus vacat illis absentibus.

Chorus.

Una sabbati.
Mulieres veccurrentes iterum ad sepulturam nihil dicant.
Maria Magdalena quaerendo circumquaque cantet.
Victimae paschali etc. usque: dic nobis.
Dominica persona subito Mariae
Magdalenae apparens dicat.
Mulier, quid ploras, quem quaeris?

Maria respondeat.

Domine, si tu sustulisti eum dicito mihi, ubi posuisti
eum, quod ego eum tollam.
alleluja. alleluja.
Dominica persona iterum ad eam.
Maria. Maria. Maria.

Illa procedens dicat.

Rabbi! quod dicitur magister.
Dominus ab ea paulolum divertens dicat.
Noli me tangere, nondum enim ascendi
ad patrem meum, alleluja. alleluja.
Dominica persona stans cantet.
Prima quidem suffragia
stola tulit carnalia,
exhibendo communia
se per naturae munia.
Maria adorans in terra cantet.
Sancte deus.

Dominica persona.

Haec est priori dissimilis,
haec est incorruptibilis,
quae dum fuit possibilis,
jam non erit solubilis.

Maria eodem modo quo prius.

Sancte fortis.

Dominus iterum ibidem stans dicat.

Ergo noli me tangere,
nec ultra velis plangere,
quem mox in puro sidere
cernes ad patrem scandere.

Maria ut supra.

Sancte immortalis, miserere nobis!

Item dominus ad eam.

Nunc ignaros hujus rei
fratres certos reddes mei,
Galilaeam dio ut eant,
et me viventem videant.
Maria reliquis comitantibus
ad chorum sola dicat.
Surrexit enim sicut (dixit).

Chorus ad eam.

Dic nobis Maria.

Ipsa ad chorum.

Sepulchrum Christi cum responsorio.

Chorus.

Credendum est. scimus Christum.

Item chorus.

Currebant duo simul.
Interea cum mulieribus Petrus et Johannes
currant, et Johannes praecurrens expectet

Petrum, et nihil invenientes revertantur
melodiam cantantes.
Ergo die ista exultemus.
Astra solum mare·

Chorus alta voce.

Te deum laudamus.

N.o 4. (S. 47.)

Les Prophètes Du Christ.

(Coussemaker a. a. O. S. 16—20.)

Texte zu zwei französischen liturgischen Dramen.

Praecentor:

Omnes gentes
con gaudentes,
dent cantum leticie!
Deus homo fit,
de domo David,
natus hodie.
O Judei,
verbum Dei
qui negatis, hominem
vestre legis,
testem regis
audite per ordinem.
Et vos, gentes,
non credentes
peperisse virginem,
vestre gentis
documentis
pellite caliginem.

Israel:

Israel, vir lenis, inque?
De Christo (quid) nosti firme?

Responsum:

Dux de Juda non tollitur,
donet adsit qui notetur.
Salutare Dei verbum
expectabunt gentes mecum.

Moyses:

Legislator, huc propinqua,
et de Christo prome digna!

Les Prophètes Du Christ.

Responsum:

Dabit Deus vobis vatem;
huic ut mihi aurem date,
Qui non audit hunc audientem,
expellitur sua gente.

Isaias:

Isaias, verum qui scis,
veritatem cur non dicis?

Responsum:

Est necesse
Virgam Jesse
de radice provehi
Flos deinde
Surget inde,
qui est spiritus Dei.

Jeremias:

Huc accede, Jeremias;
dic de Christo prophetias!

Responsum:

Sic est.
Hic est.
Deus noster,
sine quo non erit alter.

Daniel:

Daniel, indica,
voce prophetica,
facta dominica.

Responsum:

Sanctus sanctorum venient,
et unitio deficiet.

Les Prophètes.

Abacuc.

Abacuc, regis celestis,
nunc ostende quod sis testis!

Responsum:

Et expectavi,
mox expavi
metu mirabilium,
opus tuum
inter duum
corpus animalium.

David:

Dic tu, David, de nepote,
causas que sunt tibi note?

Responsum:

Universus
grex conversus
adorabit Dominum,

cui futurum
serviturum
omne genus hominum.
Dixit Dominus Domino meo.
Sede a dextris meis.

Simeon:

Nunc Simeon adveniat,
qui responsum acceperat,
qui non haberet terminum
donec videret Dominum.

Responsum:

Nunc me dimittas, Domine,
finire vitam in pace
quia mei modo cernunt oculi quem misisti
hunc mundum pro salute populi.

Du Christ.

Elisabeth:

Illud, Helisabeth, in medium,
de Domino profer eloquium?

Responsum:

Quid est rei
quod me mei
mater heri visitat?
Nam ex eo
ventre meo
letus infans palpitat.

Joannes Baptista:

Dic Baptista,
ventris cista clausus,
qua dedisti causa
Christo plansus?
Cui dedisti gaudium
profer et testimonium?

Responsum:

Venit talis
salutaris
cujus non sum etiam
tam benignus
ut sim ausus
solvere corrigiam.

Virgilius:

Vates, Maro, gentilium,
da Christo testimonium!

Responsum:

Ecce polo demissa solo nova progenies est.

Les Prophètes Du Christ.

Nabuchodonosor:

Age, fare, os lagene
que de Christo nosti vere.
Nabuchodonosor, prophetiza,
auctorem omnium auctoriza.

Responsum:

Cum revisi
tres quos misi
viros in incendium,
vidi justis
incombustis
mixtum Dei filium.
Viros tres in ignem misi,
quartum cerno prolem Dei.

Sibilla:

Vera pan de jam, Sibilla,
que de Christo prescis signa?

Responsum:

Judicii signum: tellus sudore madescet,
e cedo rex adveniet per secla futurus,
scilicet in carne prescus ut judicet orbem.
Judea incredula,
cur manes adhuc inverecunda?

No. 5.

Le Sepulcre.

(Aus Coussemaker a. a. O. S. 304–306.)

Tecte Seul.

In resurrectione Domini representatio.

(Jam percusso heu!) Pastore, oves errant misere. Sic, magistro discedente, turbantur discipuli, atque nos, absente eo, dolor tenet nimius.

Dicat tunc Tertia Maria:

Sed eamus et ad ejus properemus tumulum.
Si dileximus viventem, diligamus mortuum.

Omnes Tres Marie tunc simul dicant hunc versum stantes:
Quis revolvet nobis ab ostio lapidem, quem tegere sacrum cernimus sepulchrum?

Tunc respondet Angelus, et dicat:

Quem queritis, o tremule mulieres, in hoc tumulo plorantes?

Omnes Marie respondent simul:

Jesum Nazarenum crucifixum querimus.

Statim Angelus dicat hunc versum:

Nolite metuere
vel ledi terrore.
Scio quia queritis Jesum hic sepultum,
cujus vos intenditis venerari cultum.
Jam surrexit; hic non est; ut non loquar multum,
mihi si non creditis, videte sepulchrum.

Angelus sequendo dicat hunc versum:

Venite et videte locum ubi positus erat Dominus. Alleluya! Alleluya!

Tunc omnes Marie vadant ad sepulchrum et thurifirent illud, et revertantur ad locum suum, et tunc Angelus dicat hunc versum:

Ite ad discipulos, eisque nuntiate
quod dominus a mortuis surrexit; festinate,
in Galileam ibitis cum gaudio et pace,
ibi cum videbitis; nolite dubitare.

Tunc omnes Marie stantes in loco suo simul dicant:

Ad monumentum venimus gementes
Angelum domini sedentem vidimus
et dicentem quia surrexit Jhesus.

Tunc Magdalena se revertat versus ortum Christi, et dicat hunc versum:

Cum venissem ungere Dominum,
monumentum inveni vacuum,
et nescio recte discernere
ubi possim magistrum querere.

Statim dicat hunc versum ipsa Magdalena:

En lapis est vere depositus
qui fuerat cum signo positus;
commiserat locum militibus,
locus vacat, eis absentibus.

Statim dicat Maria:

Dolor crescit, tremunt precordia
de magistri pii absentia,
qui salvavit me plenam viciis,
pulsis a me septem demoniis.

Jhesus admirans respondet ei dicendo:

Mulier, quid ploras?

Maria respondet ei dicens:

Quia tulerunt Dominum meum
et nescio ubi posuerunt eum.
Domine, si tu sustulisti eum,
dicito mihi ubi posuisti eum,
et ego eum tollam.

Jhesus dicat statim:

Maria!

Maria currendo ad Jhesum dicit:
Raboni!

Tunc Maria dicit (Jhesus):
O Maria, noli me tangere,
sed fratribus nuntia propere,
ascendo ad Patrem meum,
Deum meum et vestrum Deum.

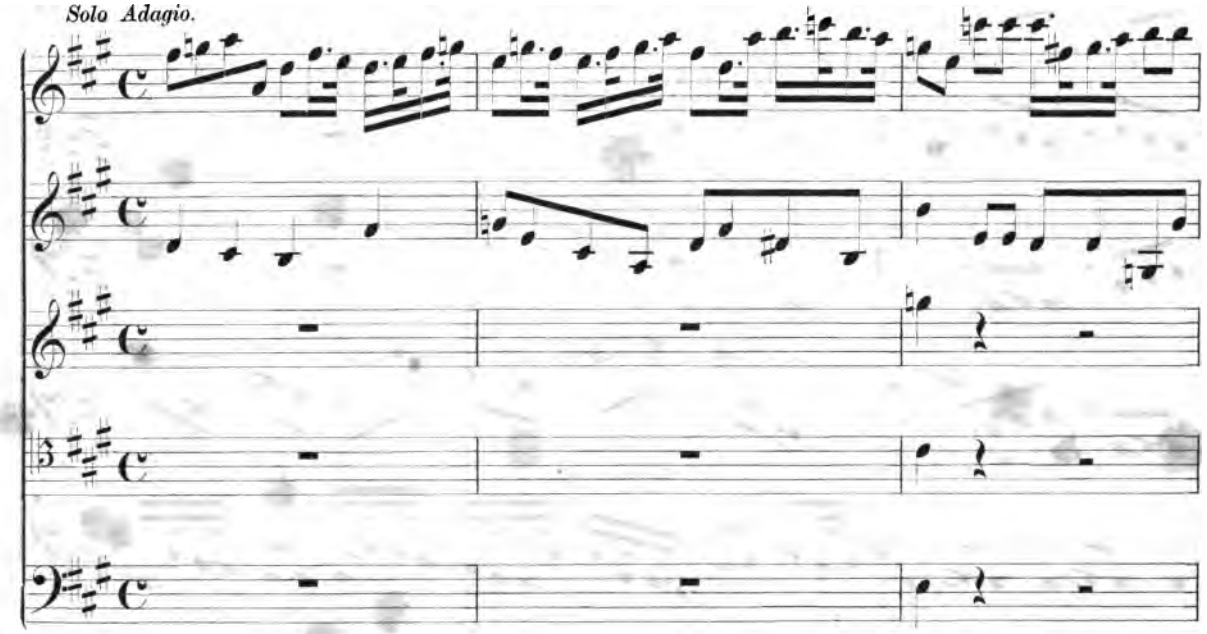
Tunc Maria revertitur se ad locum suum, et dicat:
Vere vidi Dominum vivere,
nec dimisit me pedes tangere;
discipulos oportet credere
quod ad patrem velit ascendere.

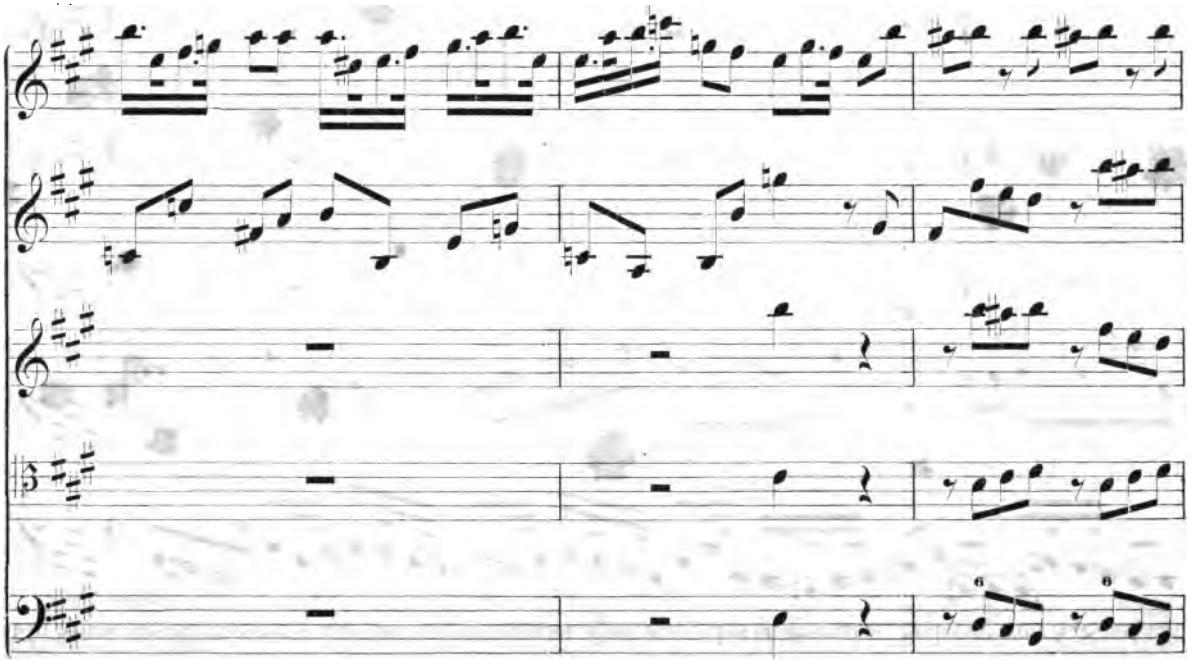
Tunc dicat Chorus:
Dic nobis, Maria,
quid vidisti in via?

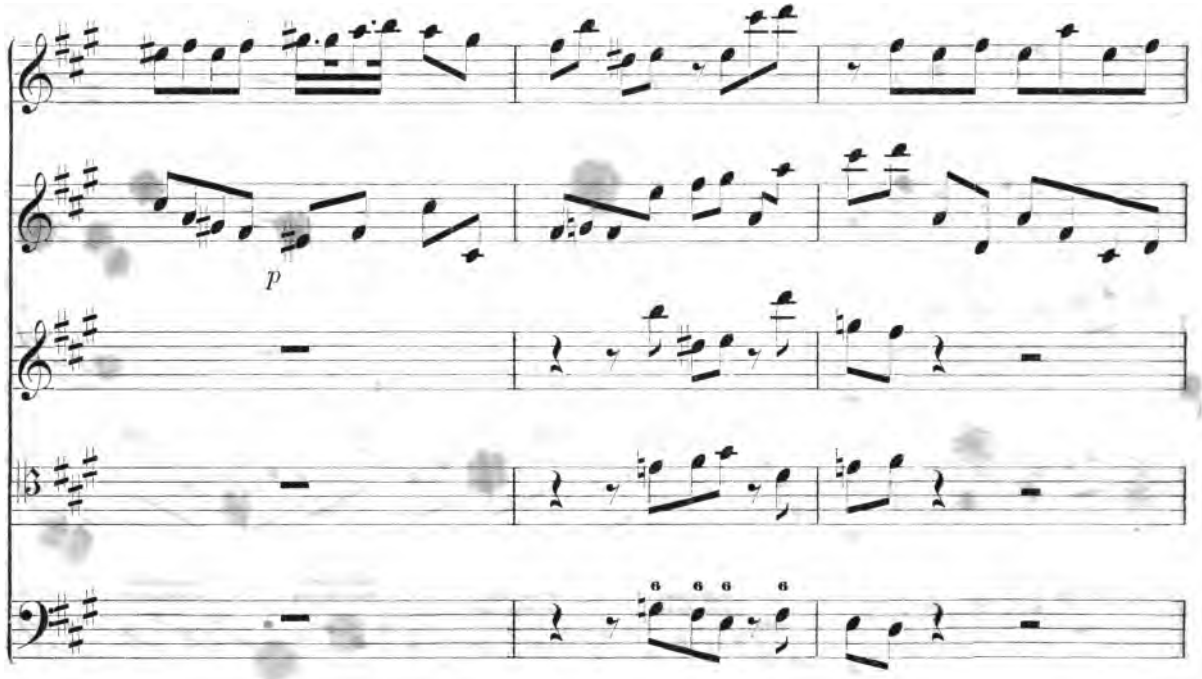
Tunc Maria dicat hunc versum:
Sepulchrum Christi viventis,
et gloriam vidi resurgentis;
Angelicos testes,
sudarium et vestes.
Surrexit Christus, spes mea;
precedet vos in Galileam.

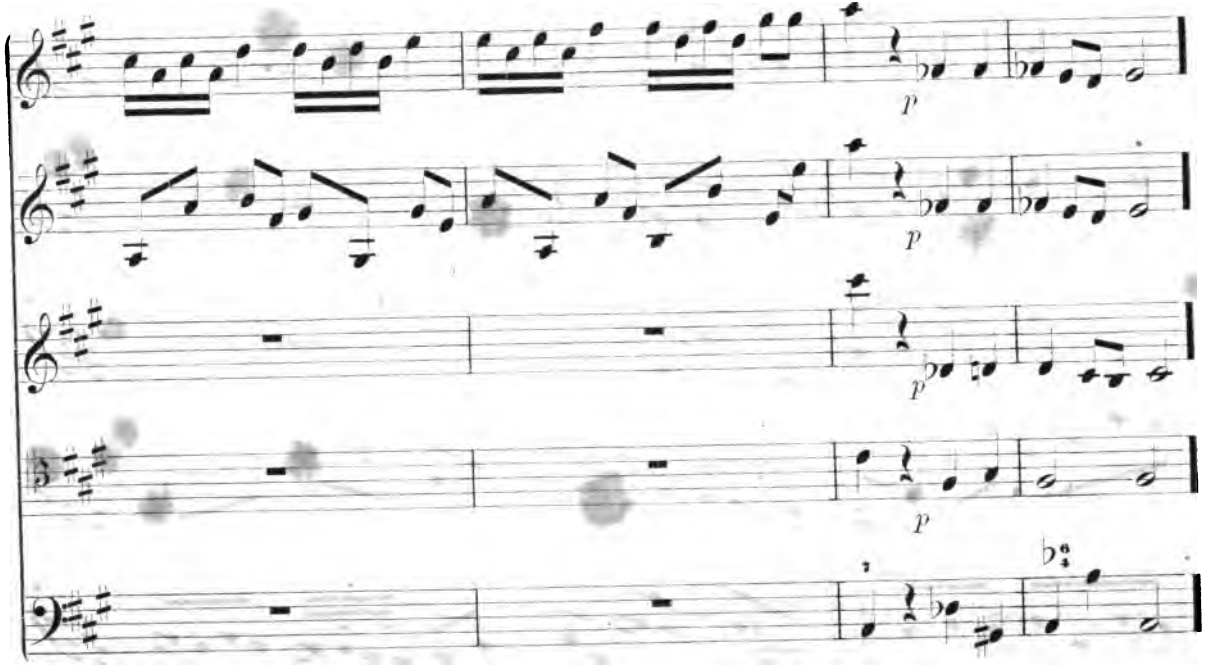
Chorus cantat, et Maria moveat se versus chorum dicentem:
Credendum est magis soli Marie veraci
quam Judeorum turbe fallaci.
Scimus Christum surrexisse a mortuis vere.
Tu nobis, victor rex, miserere!
Alleluya!

Ein Stück des Mittelsatzes aus der instrumentalen Einleitung des Oratoriums „Sedecia“ von A. Scarlatti.






p


p
p
p
p

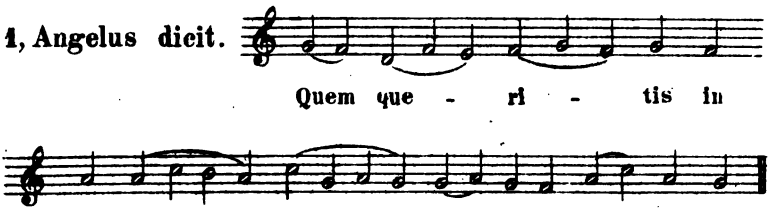
Beilage 1.

Die 9 Melodien des Stückes: (Schubiger S. 43 und 44)

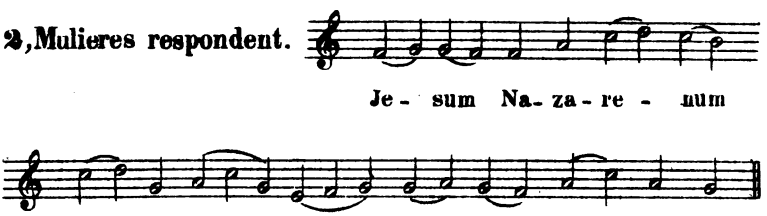
DIE AUFERSTEHUNG JESU!

In resurrectione.

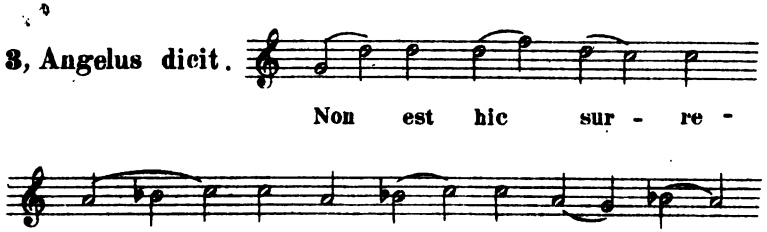
1, Angelus dicit.



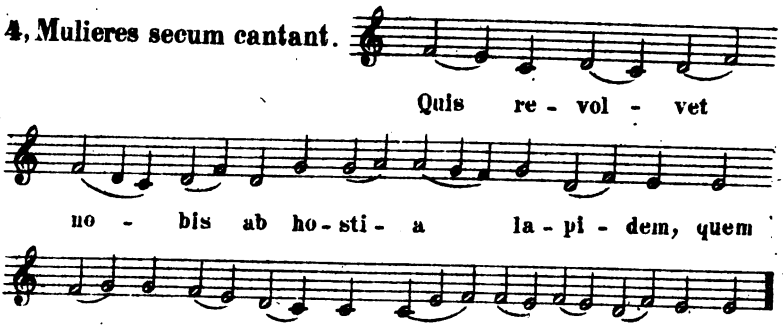
2, Mulieres respondent.



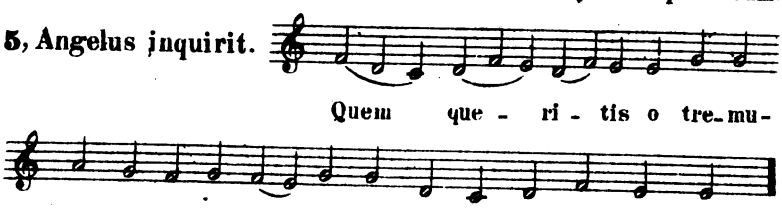
3, Angelus dicit.



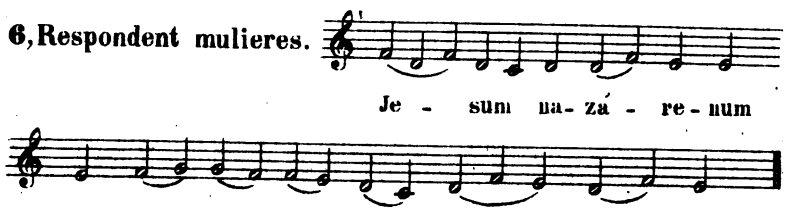
4, Mulieres secum cantant.



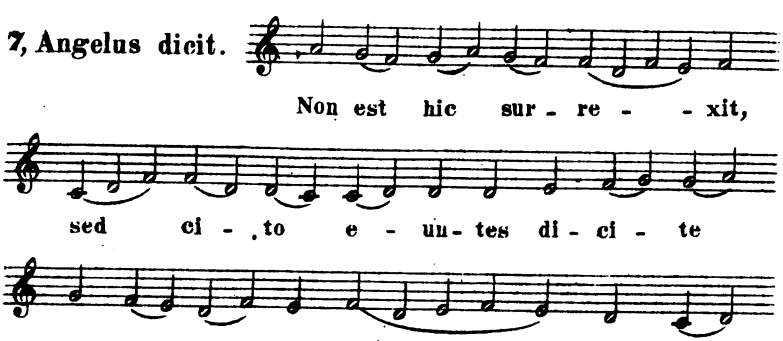
5, Angelus inquirit.

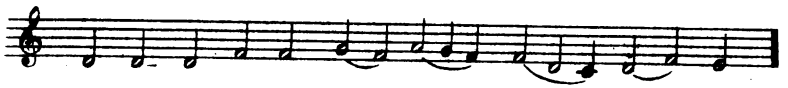


6, Respondent mulieres.

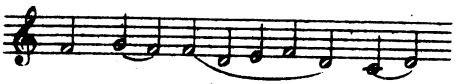


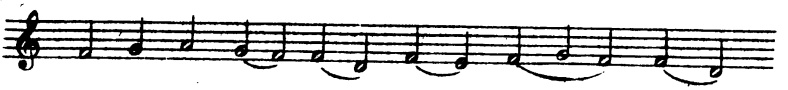
7, Angelus dicit.

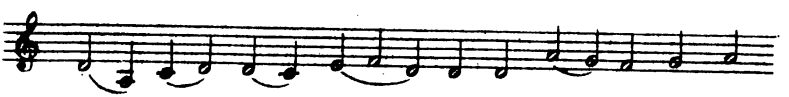


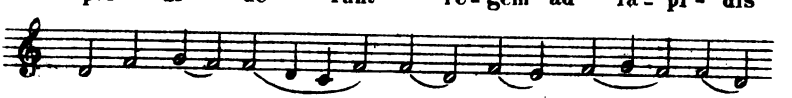


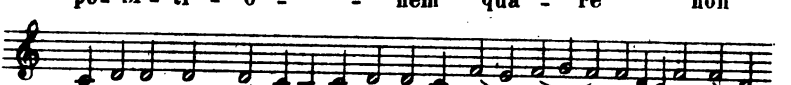
8, Mulieres redeuntes secum cantant.

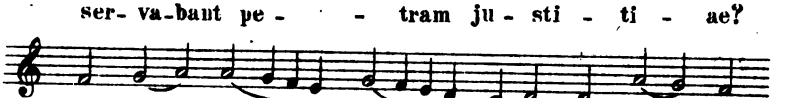


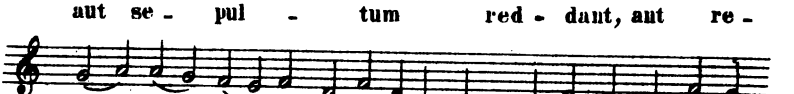


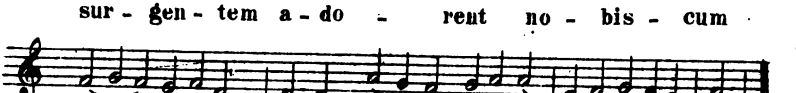




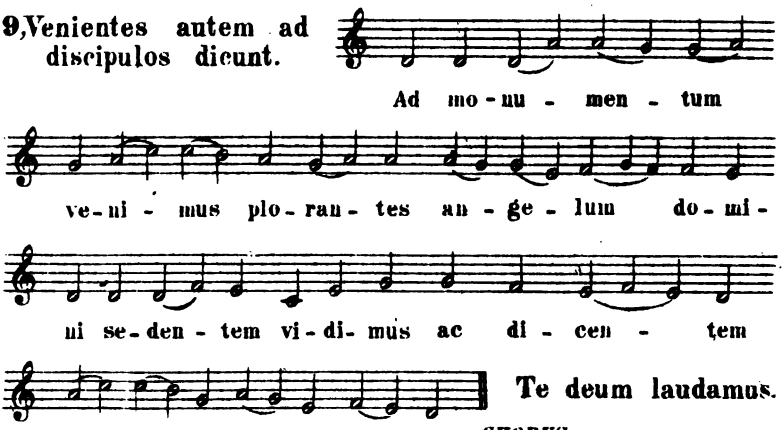




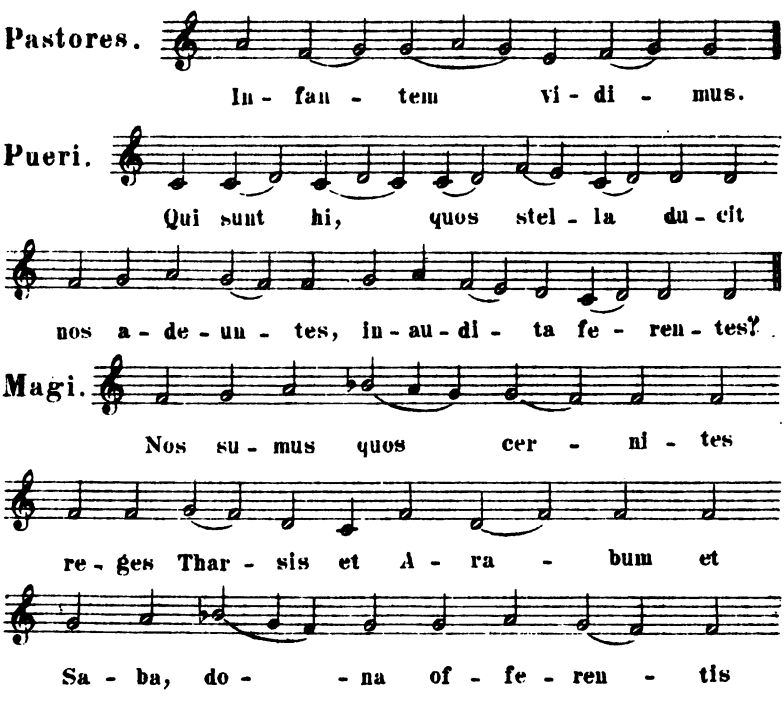


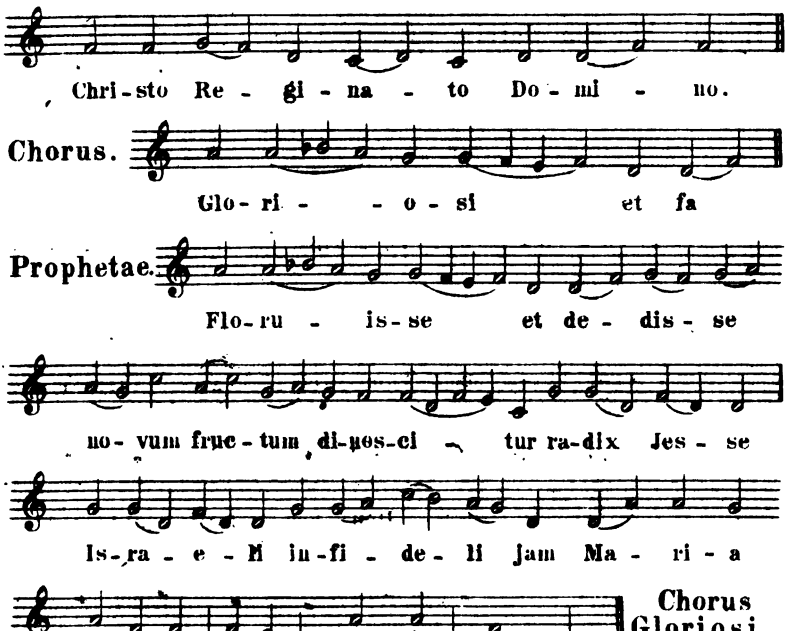


9, Venientes autem ad discipulos dicunt.

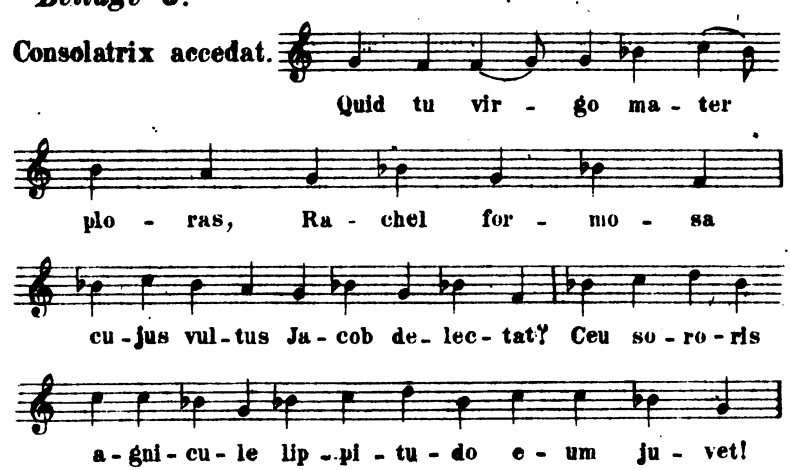


Beilage 2. **DIE HL. DREI KÖNIGE.**



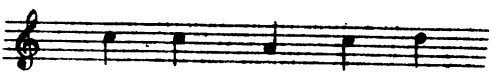

Chri-sto Re - gi - na - to Do - mi - no.
Chorus.
Glo-ri - - o - si et fa
Prophetae.
Flo-ru - is-se et de - dis - se
no- vum fruc - tum di-gos-ci - tur ra-dix Jes - se
Is-ra - e - li in-fi - de- li Jam Ma - ri - a
Chorus Gloriosi.
na-tus sci - tur (nunc) ad - es - se.

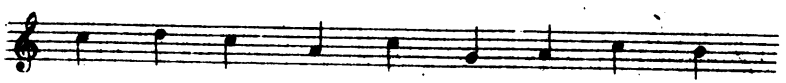
Beilage 3.

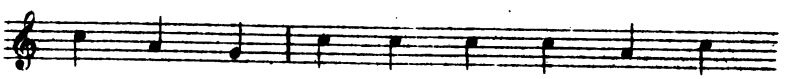

Consolatrix accedat.
Quid tu vir - go ma - ter
plo - ras, Ra - chel for - mo - sa
cu-jus vul-tus Ja - cob de- lec - tat? Ceu so - ro - ris
a-gni-cu-le lip - pi - tu - do e - um ju - vet!

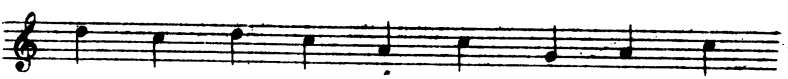
Tergat hic consolatrix oculos Rachelis.

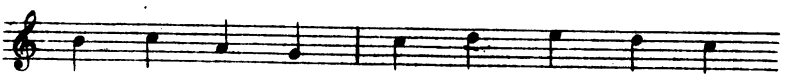
Iterum Rachel dicat.

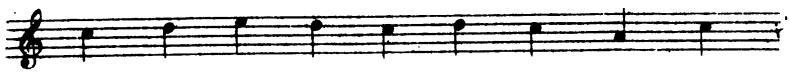


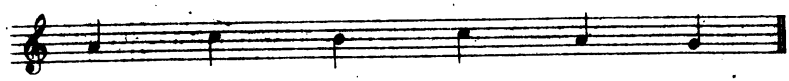




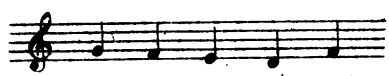


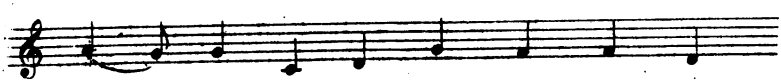


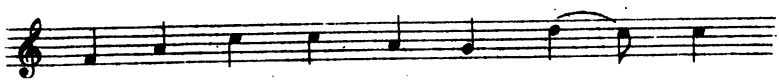




Consolatrix accedens dicat.





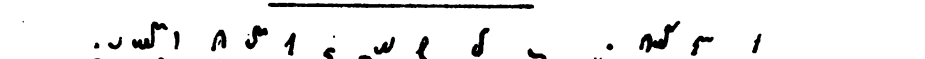


Te Deum laudamus.

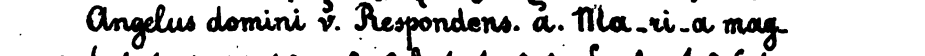
No 1.

[Aus Codex I 4/9 der Benedictinerabtei Engelberg.]
(Saeculi XII. vel XIII.)

Ad stationem.

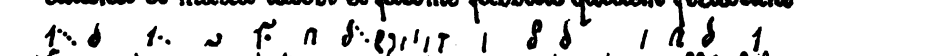


Angelus domini v. Respondens. ā. Ma-ri-a mag-

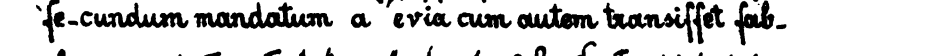


dalena et maria iacobi et salome sabbato quidem siluerunt

se-cundum mandatum a evia cum autem transisset sab-

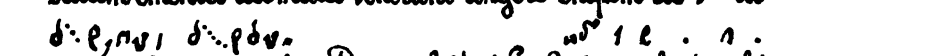


batum ementes aromata venerunt ungere Ihesum ae v/ia

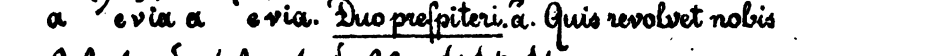


a evia a evia. Duo presbiteri. ā. Quis revolvet nobis

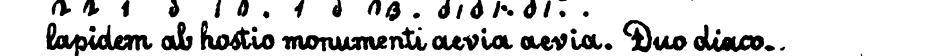
lapidem ab hostio monumenti aevia aevia. Duo diaco-



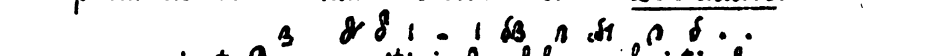
nes respondent. Quem queritis in sepulchro o christicole.



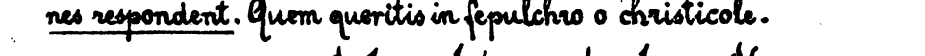
Item Sacerdotes. ℟. Ihesum nazarenum crucifiscum o



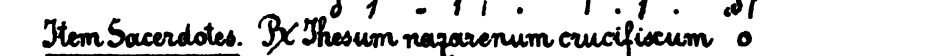
celicole. Item diacoñ. Non est hic surrexit sicut predixerat



ite nuntiate quia surrexit. ā. Venite et videte locum ubi



positus erat dominus aevia aevia. Tunc omnes venientes



ante altare cantant. ā. Surrexit dominus de sepulchro qui

pro nobis pependit in ligno aevia aevia aevia. Se-

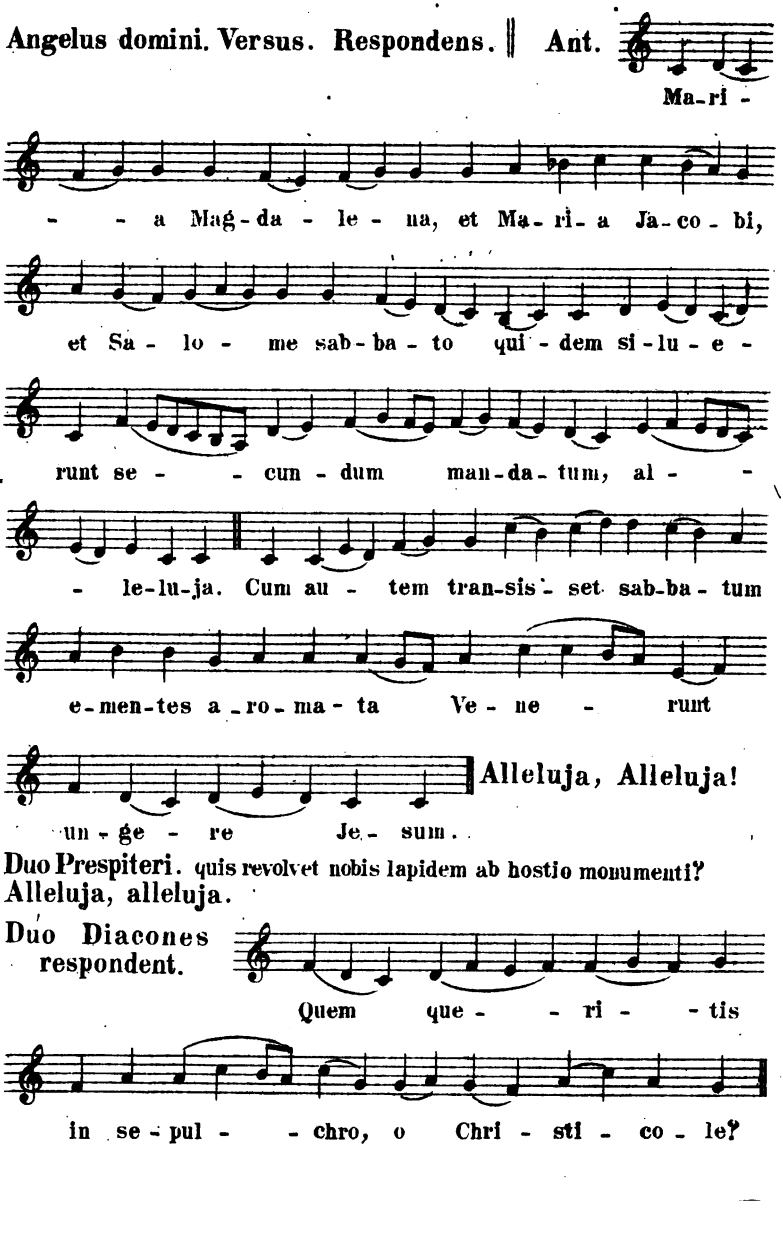
quitur. Te deum laudamus.

Beilage 4.

Uebertragung in moderne Tonschrift.

DIE OSTERFEIER.

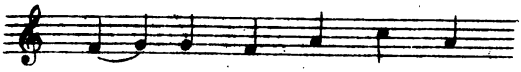
Angelus domini. Versus. Respondens. ‖ Ant.



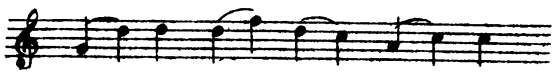
Duo Prespiteri. quis revolvet nobis lapidem ab hostio monumenti? Alleluja, alleluja.

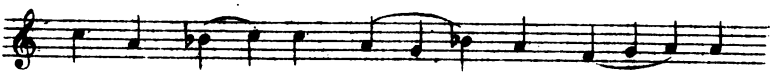
Duo Diacones respondent.

Item Sacerdotes.

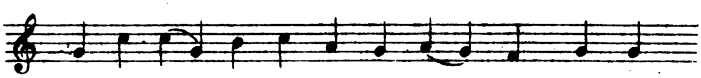


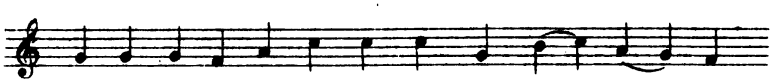
Item diacones.

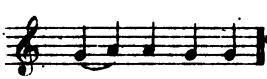




Ant.



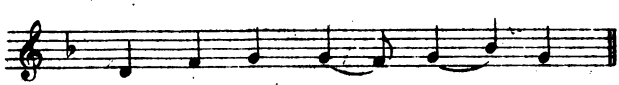




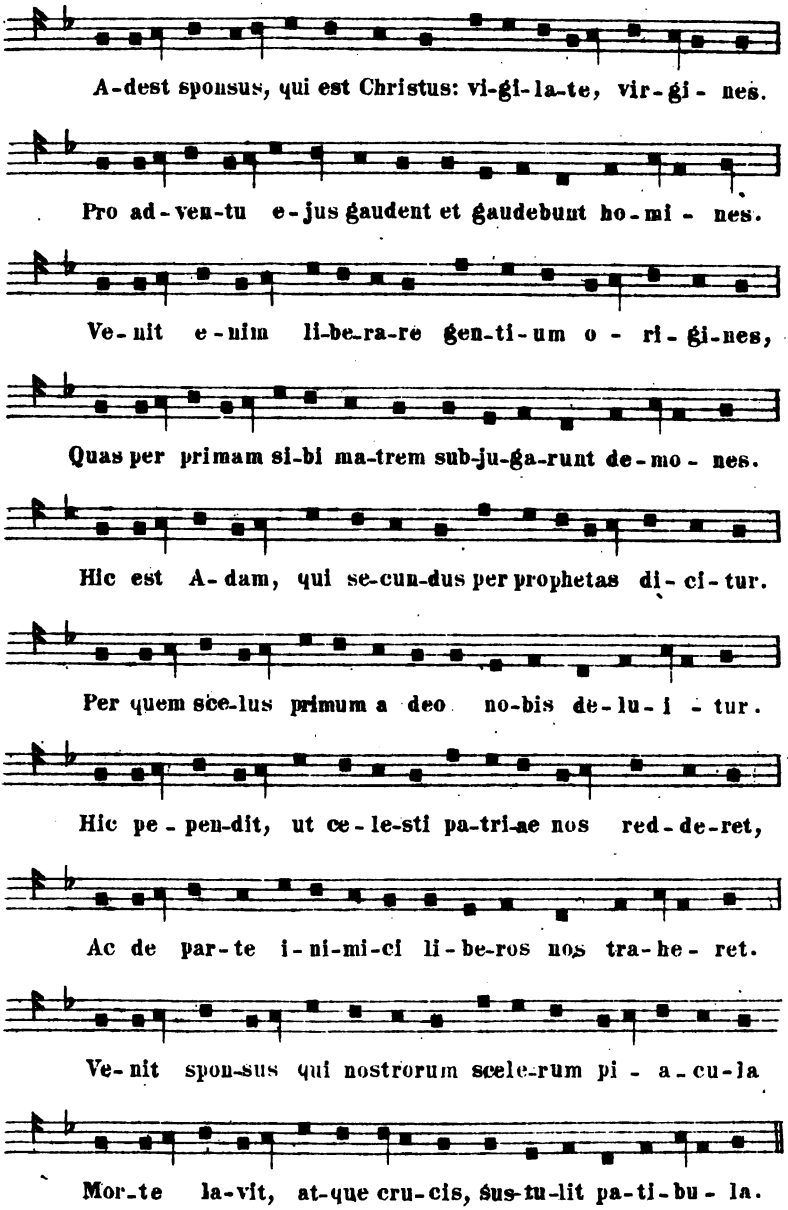
Tunc omnes venientes ante Altare cantant.

Ant. Surrexit dominus de sepulchro qui pro nobis pedendit in ligno.
All. All. Alleluja.

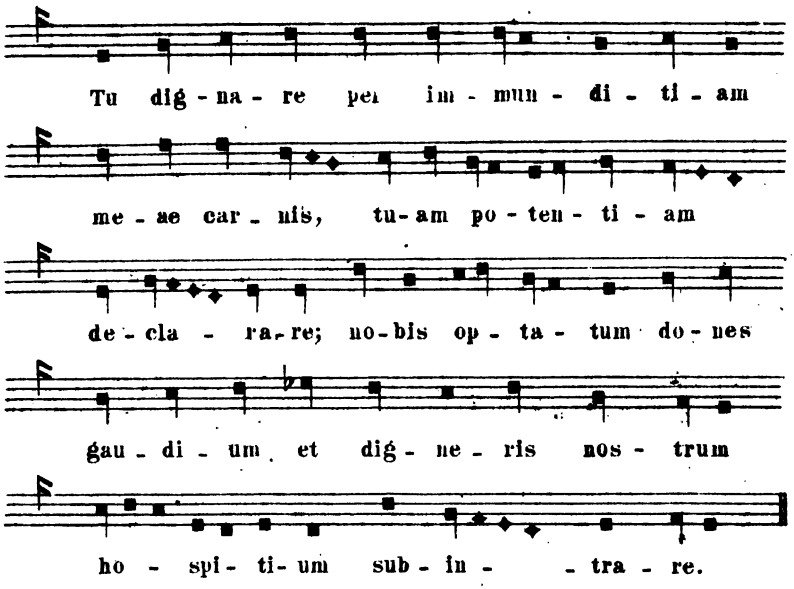
Sequitur.



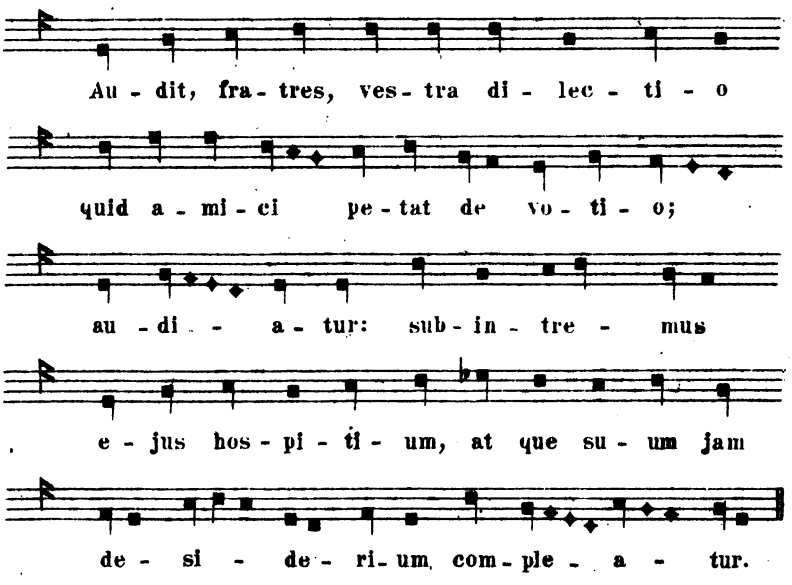
Beilage 5.


A-dest sponsus, qui est Christus: vi-gi-la-te, vir-gi- nes.
Pro ad-ven-tu e-jus gaudent et gaudebunt ho-mi- nes.
Ve-nit e-nim li-be-ra-re gen-ti-um o- ri-gi-nes,
Quas per primam si-bi ma-trem sub-ju-ga-runt de-mo- nes.
Hic est A-dam, qui se-cun-dus per prophetas di-ci-tur.
Per quem sce-lus primum a deo no-bis de-lu-i -tur.
Hic pe- pen-dit, ut ce-le-sti pa-tri-ae nos red-de-ret,
Ac de par-te i-ni-mi-ci li-be-ros nos tra-he- ret.
Ve-nit spon-sus qui nostrorum scele-rum pi- a-cu-la
Mor-te la-vit, at-que cru-cis, sus-tu-lit pa-ti-bu- la.

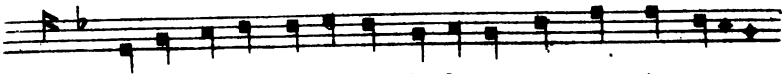
Beilage 6.

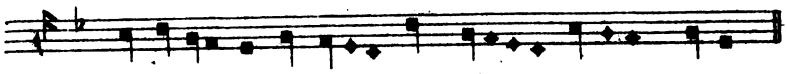


Jesus dicat ad Discipulos:

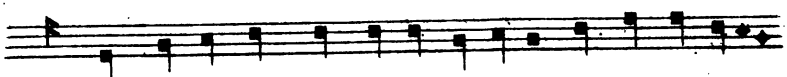


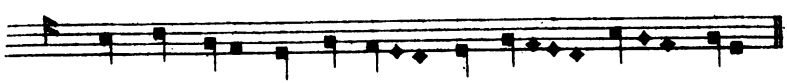
Beilage 7.



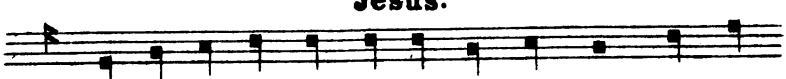


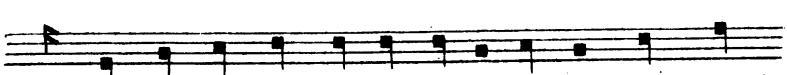
Simon.

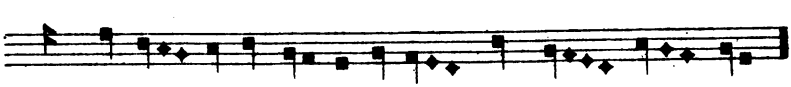


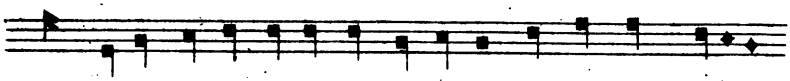


Jesus.

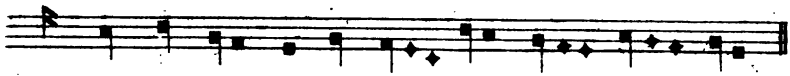






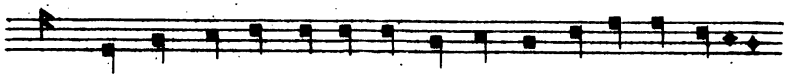


Credo, causam ma-jo-rem ha-bu-it di - li - gen - di,

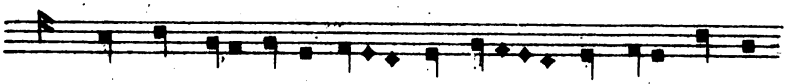


vir qui plus de-bu- it, do - ctor ca - re.

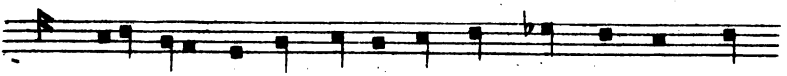
Jesus.



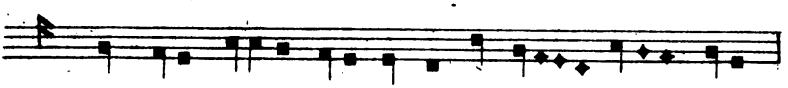
Ae- quus ju-dex fu - i - sti ni - mi - um; is-tud tu - um,



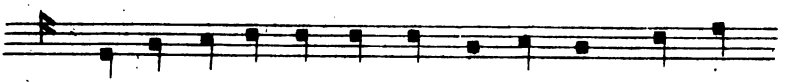
Si - mon, ju - di - ci - um ne - quit fran-gi: te-cum



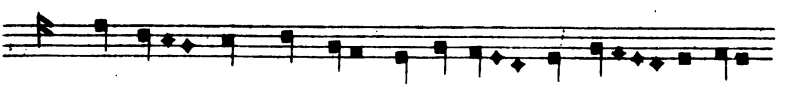
di - cis; si hanc mu-li - e - rem cog - no - vis - sem,



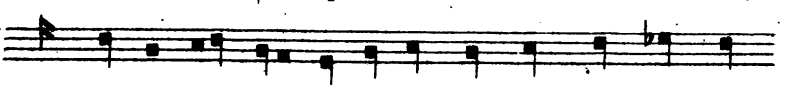
me non per - mit - te-rem ab hac tan - gi.



Hos-pes me-us, in hoc hos - pi - ti - o, pe - des



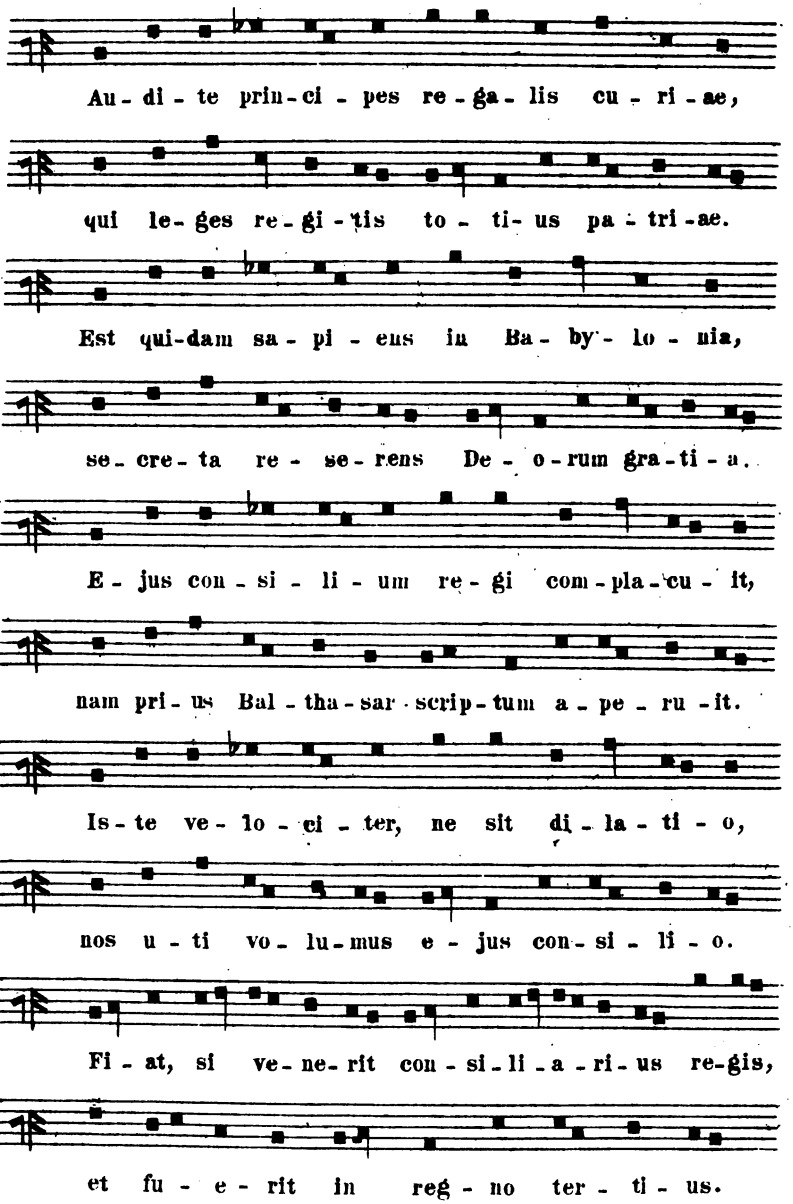
a - qua vel ca-put o - le-o non suf - fu-dit;



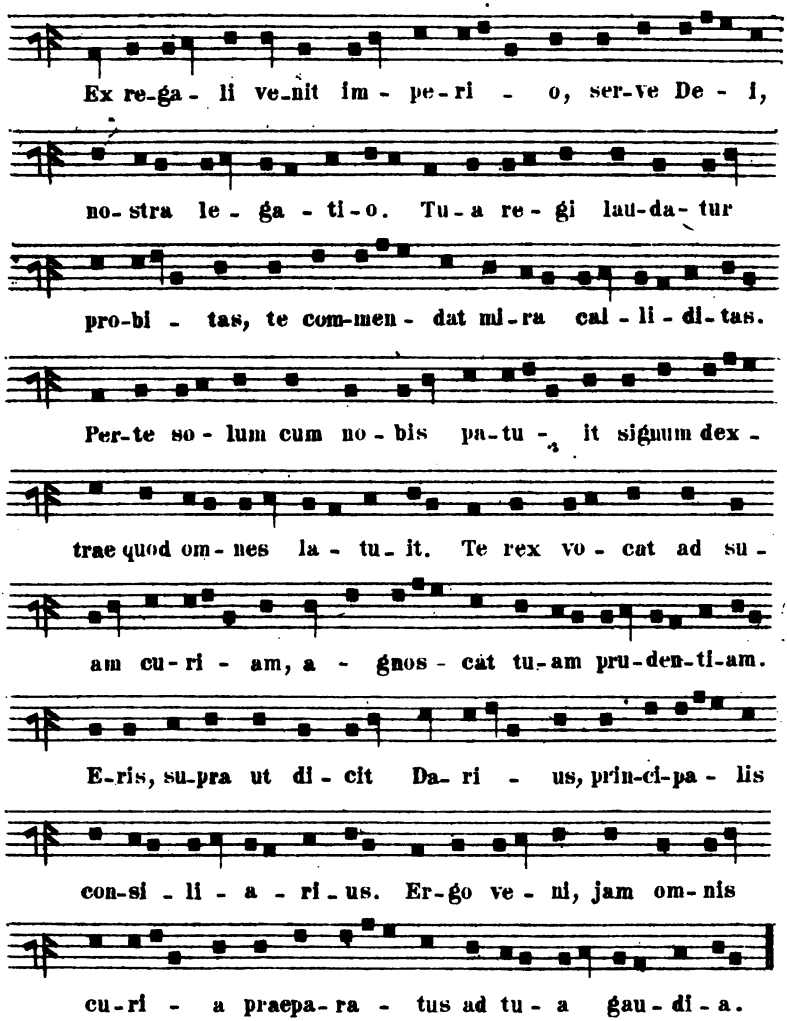
pe-des me - os ri-ga-vit la - cry - mis, ca - put

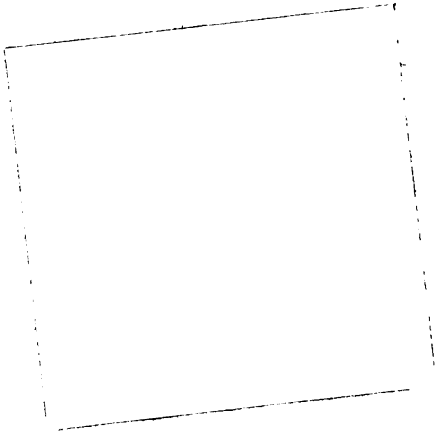
me-um un-gu-en-tis op - ti-mis hic per - fu - dit (1)

Beilage 8.


Au - di - te prin - ci - pes re - ga - lis cu - ri - ae,
qui le - ges re - gi - tis to - ti - us pa - tri - ae.
Est qui-dam sa - pi - ens in Ba - by - lo - nia,
se - cre - ta re - se - rens De - o - rum gra - ti - a.
E - jus con - si - li - um re - gi com - pla - cu - it,
nam pri - us Bal - tha - sar scrip - tum a - pe - ru - it.
Is - te ve - lo - ci - ter, ne sit di - la - ti - o,
nos u - ti vo - lu - mus e - jus con - si - li - o.
Fi - at, si ve - ne - rit con - si - li - a - ri - us re-gis,
et fu - e - rit in reg - no ter - ti - us.

Legati, invento Daniele, diceat hex ex parte ejus.



Et Daniel:

Gen rois al roi.